

Esta obra foi publicada originalmente em inglês com o título
THE ABUSE OF BEAUTY
por Open Court Publishing Company (Carus Publishing Company)
Copyright © 2003, Carus Publishing Company
Copyright © 2015, Editora WMF Martins Fontes Ltda.,
São Paulo, para a presente edição.

Todos os direitos reservados. Este livro não pode ser reproduzido, no todo ou em parte, armazenado em sistemas eletrônicos recuperáveis nem transmitido por nenhuma forma ou meio eletrônico, mecânico ou outros, sem a prévia autorização por escrito do editor.

1ª edição 2015

Tradução

Pedro Süsskind

Acompanhamento editorial

Fabiana Werneck Barcinski

Revisão técnica

Ana Caperuto

Revisões gráficas

Malu Favret

Marisa Rosa Teixeira

Edição de arte

Katia Harumi Terasaka

Produção gráfica

Geraldo Alves

Paginação

Moacir Katsumi Matsusaki

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Danto, Arthur C., 1924-2013.

O abuso da beleza : a estética e o conceito de arte / Arthur C. Danto ; tradução Pedro Süsskind. – São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2015.

Título original: The abuse of beauty.

ISBN 978-85-7827-993-6

1. Arte – Filosofia 2. Estética I. Título.

15-08531

CDD-111.85

Índices para catálogo sistemático:

1. Beleza : Estética : Filosofia 111.85

Todos os direitos desta edição reservados à

Editora WMF Martins Fontes Ltda.

Rua Prof. Laerte Ramos de Carvalho, 133 01325-030 São Paulo SP Brasil

Tel. (11) 3293-8150 Fax (11) 3101-1042

e-mail: info@wmfmartinsfontes.com.br <http://www.wmfmartinsfontes.com.br>

*Para David Reed e Sean Scully,
em memória de Robert Motherwell
e, claro, para Barbara Westman*

A beleza é a promessa de felicidade.

STENDHAL

PREFÁCIO

É curioso o fato de que minha filosofia da arte, mesmo aspirando ao tipo de atemporalidade que a filosofia em geral tem como alvo, seja a tal ponto um produto de seu momento histórico que possa, com facilidade, ser considerada relevante especificamente para a arte que a ocasionou. No início dos anos 1960, sobretudo na cidade de Nova York ou em torno dela, a própria arte era produto de vários movimentos artísticos de vanguarda. Além disso, a maior parte dessa arte dificilmente poderia ter sido produzida numa data anterior. Considere a celebrada *Brillo Box*, de Andy Warhol, que passou a ter tanto destaque em meu pensamento e em meus escritos. Criada e exibida em 1964, a obra apropriou-se do formato de uma embalagem comercial para remessa que só passou a existir pouco mais de um ano antes. O designer da embalagem, ele próprio um artista, baseou-se nos paradigmas estilísticos da pintura abstrata contemporânea. “Brillo”, por sua vez, era o nome de uma esponja de aço com sabão recém-inventada e considerada particularmente eficiente para dar brilho a utensílios de alumínio. O produto tinha sido introduzido no mercado norte-americano apenas alguns anos antes. A *Brillo Box* dificilmente poderia ser anterior àquilo que lhe deu seu significado. É possível imaginar que, um século antes, tivesse surgido um *objeto* em tudo semelhante a ela, mas ele

não poderia comportar os significados associados que deram vida à *Brillo Box* como obra de arte. Esse objeto não apenas não poderia ter sido a mesma obra de arte que foi em 1964, mas também é difícil ver como, em 1864, ele poderia chegar a ser considerado uma obra de arte. Mesmo em 1964, já fora tão difícil para muitos aceitá-lo como arte, mas, naquele momento, tinha sido aberto um espaço para que pelo menos certo segmento do mundo da arte o aceitasse como tal sem hesitação. E a questão que me interessou inicialmente, como filósofo, foi saber o que tornava possível, em dado momento histórico, algo que, num momento anterior, não poderia ter alcançado o mesmo *status* ser considerado obra de arte. No mínimo, isso levantava a discussão, no nível filosófico mais geral, de como a situação histórica de um objeto contribui para sua condição como arte.

De algum modo, a atemporalidade característica da filosofia tendeu a moldar a maneira como os objetos de interesse filosófico são, eles próprios, pensados como atemporais. No entanto, sempre achei filosoficamente interessante imaginar certos objetos que se encontram presos a seu momento histórico, como a *Brillo Box*, deslocados para uma época bem anterior, do mesmo modo que Mark Twain brilhantemente imaginou um ianque de Connecticut transportado para a corte do Rei Arthur. Para a capa de meu livro *Beyond the Brillo Box* (Além da *Brillo Box*), o engenhoso pintor Russell Conner substituiu o cadáver no famoso quadro *Anatomy Lesson* (Lição de anatomia), de Rembrandt, pela *Brillo Box*, dando assim a impressão de que os homens no anfiteatro do século XVII, ávidos pelas explicações do dr. Tulp, estão ouvindo um discurso sobre a arte de vanguarda de meados do século XX. Nos museus enciclopédicos dos nossos dias, acostumamo-nos à ideia de passar da galeria dedicada à arte holandesa do século XVII para outra, dedicada à arte americana do século XX. Passamos sem dificuldade pela justaposição de obras produzidas em diversos séculos e por diferentes culturas numa única galeria, na qual se permite a “comunicação” entre elas, como os curadores gostam de dizer. Entretanto, aqueles para os quais Rembrandt pintava não teriam como ajustar a *Brillo Box* ao seu conceito de arte. Em 1917, Marcel Duchamp



1. Russell Conner, Imagem da capa de *Beyond the Brillo Box*.
O conteúdo pode se perder no trânsito temporal.

experimentou inscrever um *"ready-made assistido"* – efetivamente, um urinol – numa exposição em que não havia um júri de seleção, mas a peça foi rejeitada pelo comitê responsável, com base no argumento explícito de que aquilo não era arte. Havia setores do mundo da arte de 1917 receptivos aos *ready-mades* de Duchamp, mas o comitê da Sociedade de Artistas Independentes, que patrocinava a exposição, claramente não pertencia a tais setores. De maneira semelhante, para grande parte do mundo

da arte de 1964 a *Brillo Box* não era arte. Contudo, não havia nem poderia haver nenhuma parte do mundo da arte de Paris em 1864, ou de Amsterdam em 1664, em que a *Brillo Box* pudesse se encaixar. É verdade, evidentemente, que o conceito de arte estava começando a se tornar mais flexível, o suficiente para que o quadro *Déjeuner sur l'herbe* (Almoço na relva), de Manet, fosse aceito como arte em 1864, embora ele constituísse uma perversão da própria ideia de arte para muitos dos que o viram no *Salon des refuses* (Salão dos recusados) daquele ano. Heinrich Wölfflin escreveu que nem tudo é possível em qualquer época. Nesse sentido de impossibilidade histórica, a *Brillo Box*, embora possível como objeto, não era possível como arte em um momento muito anterior àquele em que foi realizada. (É bom lembrar que a *Brillo Box* era feita de compensado industrial de madeira, que não devia existir em 1864, muito menos em 1664, e foi pintada com *silkscreen*, que certamente não existia. Filósofos são excessivamente descuidados quando executam essas "experimentações do pensamento". Um objeto como a *Brillo Box* poderia ter suscitado espanto, assim como as cascas de coco levadas pelas marés para as praias na Europa medieval.)

Estas considerações não só põem em dúvida a atemporalidade da arte, mas também, de um modo mais imediato, colocam em questão o modo como as obras de arte devem ser abordadas do ponto de vista crítico e estético. Um pressuposto do formalismo como abordagem crítica é que tudo aquilo que é relevante para tratar uma obra de arte precisa estar presente e acessível a qualquer momento da existência da obra. Há, por assim dizer, uma posição na filosofia da arte análoga ao Internalismo na filosofia da mente e do significado. Obras de arte, evidentemente, sofrem alterações físicas ao longo do tempo, algumas de modo radical – pigmentos esmaecem, estátuas perdem membros, como braços e pernas. E informações relevantes para a identificação e a interpretação de uma obra às vezes são simplesmente esquecidas: não conhecemos mais a identidade de pessoas em antigos retratos; os indivíduos que conheciam as chaves para a leitura de certos signos e símbolos morreram sem passar adiante seu conhecimento. Simplesmente não sabemos como ler as imagens

de Pieter Bruegel da maneira como, presumimos, seus contemporâneos, ou alguns deles, podiam fazer. Há palavras cuja única ocorrência conhecida na língua inglesa é observada em alguma das peças de Shakespeare, de modo que, caso o manuscrito tivesse se perdido, nem mesmo os especialistas teriam como saber que palavras estavam faltando. A relação entre a peça e o manuscrito é metafisicamente delicada, mas com certeza não se trata de uma identidade estrita. Assim, as mudanças que as obras de arte, como objetos, passam são, de fato, meramente contingentes. É à obra de arte, na medida em que se pode distingui-la do objeto físico, que se faz referência quando se diz que nada fora dela é relevante para seu entendimento crítico e estético. Internalismo na arte é a posição segundo a qual tudo o que é relevante para a sua apreciação está idealmente disponível ao olhar do crítico a qualquer momento, e nada além disso é relevante para experimentar a arte como arte.

É a obra de arte nesse sentido curioso, como algo distinto do objeto físico, que estou imaginando transferida para algum momento histórico anterior – *Brillo Box* como um tipo de design formal. Mas o que se terá perdido nessa transposição imaginária é aquilo de que falei aqui como os significados que dão vida à obra. Pois o significado se baseia na associação entre arte e mundo, e as relações entre design e mundo são históricas. O nome “Brillo”, por exemplo, designa um produto de uso doméstico, inventado e patenteado em certa época. Antes disso, era apenas um som ou letras desenhadas, ou então, na melhor das hipóteses, uma palavra em alguma forma de latim tosco. Na *Brillo Box*, há uma marca que consiste em um círculo com a letra “u” inscrita no centro. Trata-se de um logo usado para indicar a certificação de que o produto é *kosher* pela União de Rabinos Ortodoxos de Jerusalém, estabelecida depois da constituição do Estado de Israel. Brillo era *kosher* em 1964, entretanto deixou de ser, por isso não é mais permitido mostrar o logo nas embalagens de Brillo nos supermercados. Então o logo é parte do design ou não? Isso é algo que vou deixar para os formalistas se preocuparem. Uma consideração muito mais importante é o fato de que, como já afirmado, a *Brillo Box* em si mesma, como

obra, encontra-se numa relação de “apropriação de” com as caixas nas quais a esponja Brillo era remetida das fábricas para os distribuidores e dali para os supermercados, desde meados dos anos 1960 até o final dos anos 1990, quando o design das embalagens mudou. No entanto, ainda mais relevante do que isso é o fato de o interesse e a importância da *Brillo Box* estarem estritamente vinculados a atitudes diante da arte que prevaleceram no campo artístico do início e até meados da década de 1960, especialmente em Manhattan. Na época, parte do que tornou possível considerar aquela obra foi o fato de a história e a teoria definirem o que era historicamente possível. E, em 1964, quando publiquei, no *Journal of Philosophy*, o texto *The Art World* (O mundo da arte) – em que os primeiros esboços de minha filosofia da arte ganharam expressão –, minha opinião era que, para ver a *Brillo Box* como arte, era necessário conhecer algo da história e da teoria que definiam o mundo da arte relevante naquele momento. Havia muitos mundos da arte, mesmo em Nova York, naquele momento em particular. Não quero relativizar a arte a mundos da arte, apenas enfatizar, neste momento, que o prestígio da *Brillo Box* como arte dependia de fatores externos que não tinham sido estabelecidos muito antes de 1964.

Quero dizer algo sobre em que medida estas considerações históricas pertencem ao conceito de arte, mas seria melhor abrir um parêntese com algumas palavras sobre o próprio conceito de conceito. Com frequência se observa que os gregos, com os quais a filosofia da arte teve início no Ocidente, não possuíam em seu vocabulário uma palavra para designar arte. No entanto, eles certamente tinham um conceito de arte, que incluía, em sua abrangência, grande parte dos mesmos tipos de objetos que consideráramos obras de arte hoje em dia. Uma definição de arte que excluísse a escultura ou o teatro gregos seria *ipso facto* inaceitável. Ao mesmo tempo, eles tinham consciência de que certas propriedades, características de tais objetos, não faziam parte do conceito de arte, mesmo que estivessem amplamente presentes. Refiro-me, em primeiro lugar, a propriedades miméticas: admite-se que a estatuária grega assemelhe-se a seus objetos, mais ou menos da mesma maneira que se admite que

os acontecimentos de suas tragédias têm semelhança com certos episódios históricos da vida de seus heróis. A técnica da semelhança, de fato, definiu uma história progressiva nas principais artes miméticas que chegaram até nós – escultura e teatro. Foi um progresso definido na direção da similitude em relação ao real, desde as imagens arcaicas de Apolo até representações tão próximas da aparência humana que passou a haver a possibilidade genuína da ilusão. Essa possibilidade deve ter desempenhado um papel importante nas práticas da vida grega, especialmente no culto religioso, em que estátuas de deuses e deusas eram tão convincentes que as pessoas deviam sentir-se como se estivessem na presença das próprias divindades, sobretudo em meio à atmosfera escura e esfumada do interior dos templos. Segundo a descrição que Nietzsche faz da tragédia em seus primórdios, havia um momento em que os participantes da celebração acreditavam que o ator central estava realmente possuído por um deus, de tal modo que o coro podia sentir que Dioniso, por exemplo, estava ali entre eles. Não é implausível supor que se podia acreditar em algo assim no caso das estátuas de deuses presentes nos templos dedicados ao seu culto. Afinal, “a presença mística do santo em seu ícone” foi amplamente sustentada pela Igreja Ortodoxa Grega, tendo desempenhado um papel central durante as intensas controvérsias iconoclastas no Império Bizantino, no século VIII. Não havia nenhuma implicação de que a qualidade artística dependesse dos diferentes graus de similitude – nenhum sentimento de que Ésquilo fosse inferior a Eurípides. Assim, Sócrates foi capaz, em sua famosa polêmica, de concluir que a similitude em relação ao real não era parte do *conceito* de arte, embora fosse amplamente louvada em sua época. Era, contudo, essencial para o conceito grego o fato de que a arte deveria representar coisas. Mas a gradação de similitude na representação mimética, em parte, era uma questão de gosto e, em parte, estava relacionada à função, e, para Platão, estava claro que, além da mimesis, havia outros modos de representação, fosse qual fosse o grau de similitude desta em relação ao real. A noção de representação dos gregos era bastante abstrata e geral. Assim como a minha,

evidentemente, desde que propus a representação como parte da definição de arte. Enfatizei a representação ao considerar como se poderia distinguir, como sendo arte, algo que se assemelhava profundamente a uma coisa que não era, de modo algum, arte. Minha preocupação nesse sentido foi ocasionada pela arte dos anos 1960, mas pretende ser universal e atemporal.

Eis aqui outro exemplo. Desde o século XVIII até o início do século XX, havia o pressuposto de que a arte deveria possuir beleza. Tanto que beleza seria uma das primeiras coisas em que as pessoas iriam pensar em associação com – bem... – com as *beaux-arts*. Quando, em 1910 e 1912, Roger Fry organizou sua grande exposição de arte pós-impressionista na galeria Grafton, em Londres, o público sentiu-se ultrajado não apenas pelo descaso com a similitude em relação ao real, algo tão característico do movimento modernista, mas também pela palpável ausência de beleza. Em sua defesa, Fry argumentou que a nova arte seria vista como feia *até que* fosse vista como bela. Para vê-la como bela, sugeria, era necessário ter educação estética, e a beleza passaria a ser vista no decorrer do tempo. Sem dúvida, algumas vezes chegamos a ver a beleza que nos escapou inicialmente, mas, e se isso não acontece? Será porque estamos cegos para a beleza? Ou será porque nos equivocamos ao tomar como certo que a arte *precisa* ser bela? Aquilo a que vou aludir neste livro como a “Vanguarda Intratável” abjurou a beleza. Refiro-me em primeiro lugar ao Dadaísmo, que se recusava a fazer objetos belos para a gratificação daqueles que considerava responsáveis pela Grande Guerra. Em *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*, de Pierre Cabanne, Duchamp desdenha por completo do que ele chama de “o *frisson* retiniano”, que a arte, desde Courbet, deveria induzir nos espectadores. Ele se entusiasmava com uma arte intelectual, sem qualquer gratificação sensorial. Considero que a Vanguarda Intratável deu um imenso passo filosófico adiante. Ela ajudou a mostrar que a beleza não era parte do conceito de arte, que estando a beleza presente ou não em algo aquilo continuava a ser arte. O conceito de arte pode requerer a presença de um ou outro traço, dentre uma série deles, que incluem a beleza, mas também vários outros,

como a sublimidade, para considerar mais um aspecto da arte muito discutido no século XVIII. Por enquanto, vou chamar esses traços de *pragmáticos*, para contrastar com os *semânticos*, exemplificados pela mimesis, tomando esse vocabulário emprestado da Teoria dos Signos de Charles Morris, que desempenhou um papel importante no apogeu do Positivismo Lógico. Propriedades pragmáticas visam a predispor na audiência sentimentos de um tipo ou de outro em relação ao que a obra de arte representa. Como Morris diz de passagem, aquilo que ele denomina de pragmatismo era chamado de retórico em épocas anteriores, e a retórica era uma das disciplinas de destaque do período clássico. A função pragmática da beleza pode ser despertar amor em relação àquilo que uma obra de arte mostra, ao passo que a função da sublimidade seria despertar reverência. Contudo, há grande número de outras sensações, como a repulsa, para despertar repugnância, a ridicularização, para despertar desprezo, ou então a lascívia, para despertar sentimentos eróticos. Em certo sentido, propriedades pragmáticas correspondem ao que Frege chama de “coloração” – *Farbung* – em sua teoria do significado.

O leque dos traços pragmáticos é bem mais amplo do que qualquer delimitação estabelecida de fato pelo cânone dos escritos sobre estética, assim como o leque dos traços semânticos inclui bem mais do que representações miméticas. No entanto, minha preocupação aqui é simplesmente a de pinçar alguns componentes que figuram, ou poderiam figurar, na análise conceitual da arte e tornar claro quão restrita tem sido a interpretação desse conceito na literatura filosófica e crítica a ela dedicada. Uma definição filosófica da arte deve ser dada nos termos mais gerais possíveis, a fim de que possa abranger tudo aquilo que já foi ou possa vir a ser uma obra de arte. Deve ser suficientemente ampla para tornar-se imune a contraexemplos. E, embora eu não possa pretender ter chegado a uma formulação que preencha tal condição, foi isso o que, como uma incumbência, orientou desde o início a minha filosofia da arte. Mas é precisamente isso que lidar com a arte de meados dos anos 1960 tornou possível. Pois se trata de um período no qual muito daquilo que antes

se percebia como elemento do conceito de arte deixou inteiramente de ser levado em consideração. Não apenas a beleza e a mimesis, mas quase tudo o que figurava na vida da arte foi apagado. A definição de arte teria de ser construída sobre as ruínas daquilo que, em discursos anteriores, era considerado o conceito de arte, o que me traz de volta a meu paradigma.

O que me interessava de imediato em relação à *Brillo Box* não era simplesmente o que fazia dela arte, mas por que, se ela era uma obra de arte, objetos semelhantes (ou semelhantes o suficiente), a saber, a enorme quantidade de embalagens projetadas para o transporte das esponjas Brillo, não o eram. Sem dúvida, faz parte da interpretação desse segmento da obra de Warhol que usa logos da arte comercial para fins artísticos. Mas, na verdade, Warhol poderia ter feito arte de qualquer coisa, contanto que a coisa da qual ele transformasse em arte pertencesse ao domínio dos objetos que não eram obras de arte. Em 1964 ele usou, por exemplo, fotografias policiais dos criminosos "mais procurados", assim como fotografias de reportagens de jornal sobre quedas de avião, suicídios e acidentes de automóvel. Há algo que podemos chamar de "estilo" de Warhol e que determinou, entre o vasto número de coisas que ele poderia ter usado para fazer arte, quais realmente utilizou. Entretanto, tudo o que eu requeria da arte dele eram exemplos de coisas que não eram arte, desde que, entre elas e as obras de arte, houvesse tanta semelhança quanto a que existe entre a *Brillo Box* e as caixas comuns de Brillo. Isso me deu a ideia dos pares indistinguíveis, nos quais um dos objetos é uma obra de arte e o outro não, de modo que eu pudesse perguntar, então, qual o fundamento para que um, no par, seja considerado uma obra de arte e o outro, apenas uma coisa. E essa acabou sendo uma ferramenta poderosa para a pesquisa conceitual de que eu precisava. Mas ela dificilmente se mostraria como uma ferramenta muito antes de a possibilidade realmente existir na prática artística.

Agora, a verdade é que eu podia ter encontrado exemplos desses pares por toda parte no mundo da arte dos anos 1960. O movimento Fluxus, por exemplo, usou comida como arte. Minimalistas utilizaram seções de edifícios pré-fabricados e outros

produtos industriais. Um artista pop, Lichtenstein, ampliou os quadrinhos da parte interna de papéis de bala e os apresentou como pinturas. O conceitualista Dennis Oppenheim abriu um buraco numa montanha perto de Oakland, na Califórnia, e o apresentou como uma escultura que não podia ser transportada para um museu. Por volta de 1969, os conceitualistas estavam prontos a considerar qualquer coisa como arte e qualquer pessoa como um artista, de modo semelhante ao que Joseph Beuys estava prestes a propor. Podiam ser encontrados exemplos na dança, especialmente do grupo Judson Dance Theater, havendo a possibilidade de uma dança consistir em alguém sentado numa cadeira; e na música de vanguarda, que desafiou a distinção entre sons musicais e sons não musicais. A vanguarda dos anos 1960 estava interessada em superar a lacuna entre vida e arte. Seu interesse era suprimir a distinção entre belas-artes e arte popular. Contudo, quando a década chegou ao final, restava muito pouco do que, anteriormente, qualquer um teria considerado parte do conceito de arte. Foi um período de espetacular reajuste filosófico. Felicidade era estar vivo naquele alvorecer!*

Não há dúvida de que minha filosofia, ela mesma, participava em grande medida daquele momento, embora eu tivesse conhecimento apenas parcial do que estava acontecendo. Além disso, o caso é que ninguém no mundo da arte – ou na série de mundos da arte que se sobrepunham naquela época – conhecia nada da minha filosofia. Apenas recentemente o texto *The Art World* (O mundo da arte), de 1964, começou a aparecer em antologias sobre a história da arte daqueles anos. No entanto, as estruturas com as quais eu estava trabalhando eram, em grande medida, aquelas da filosofia analítica. Em 1964, meu livro *Analytical Philosophy of History* (Filosofia analítica da história) encontrava-se no prelo, e as ideias nele presentes influenciaram o modo como eu pensava sobre qualquer coisa. Nesse livro, por exemplo, argumentei, por meio de um tipo de análise da condição de verdade, que o significado dos eventos históricos é imperceptível para aqueles que os vivem. Tratava-se do tipo de

* "Bliss was it in that dawn to be alive!" Citação de um verso de William Wordsworth em poema sobre a Revolução Francesa. (N. do T.)

tese externalista que eu seguia na análise do conceito de obra de arte, segundo a qual o que torna um objeto uma obra de arte é algo externo a ele.

Retomemos, porém, a situação filosófica daquele momento no campo da arte. Quando alguém reflete sobre o que tornou aquele momento tão único, duas coisas precisam ficar claras. A primeira é que, a partir do momento em que se percebe que qualquer coisa pode ser uma obra de arte, não faz muito sentido perguntar se isso ou aquilo pode ser uma obra de arte, uma vez que a resposta será sempre sim. Essas coisas específicas talvez não sejam obras de arte, mas podem ser. O segundo aspecto a esclarecer é que se tornou urgente, nessas circunstâncias, a questão de saber qual deve ser o caso, se elas *se destinam* a ser obras de arte. Isso significa que uma teoria da arte de repente se tornou algo imperativo, de um modo que ela nunca tinha parecido ser antes. É evidente, além disso, que nenhuma teoria prévia da arte poderia ajudar muito, porque nenhuma tinha sido formulada no tipo de situação que definiu o mundo da arte dos anos 1960, a saber, aquela na qual qualquer coisa, por mais banal que fosse, podia ser considerada uma obra de arte. Só era possível alcançar o grau de generalidade exigido pela filosofia diante da extrema amplitude que os anos 1960 tornaram vívida. Então era uma ótima época para ser um filósofo da arte!

Meu trabalho nesse campo maravilhoso foi inspirado por dois pensamentos de Hegel interligados. O primeiro é o de que a filosofia adequada a uma forma de vida só pode começar propriamente quando essa forma de vida envelheceu: "Quando a filosofia a pinta cinza sobre cinza, então uma forma de vida envelheceu", ele escreve de modo elegíaco em *Filosofia do direito*. Penso que apenas quando a história da arte chega a seu fim a filosofia da arte pode começar plenamente. Isso porque, até então, a filosofia não tinha todas as peças de que necessitava para construir a teoria. Mas isso está associado com outra das minhas ideias, baseada de algum modo na obra-prima de Hegel, *Fenomenologia do espírito*. Esse livro possui, como sugeriu certa vez o filósofo norte-americano Josiah Royce, a estrutura de um *Bildungsroman* (romance de formação). O espírito, ou *Geist*, como

Hegel denomina seu tema, submete-se, ao longo do livro, à educação, por meio da qual chega a descobrir sua própria identidade. Essa era o tipo de *Bildung* com a qual Hegel se ocupava e com a qual todos nós nos ocupamos para aprender, por meio da experiência, o que realmente somos. Gosto de pensar na história da arte da mesma maneira, como um *Bildungsroman* no qual *Kunst* (arte) descobre pouco a pouco sua própria identidade. A filosofia é a consciência cambiante dessa história, no sentido de que, a cada estágio, emerge uma peça do quebra-cabeça que a filosofia supõe corresponder ao que *Kunst* é. Entretanto, como acontece na *Fenomenologia*, o que emerge é com frequência algo parcial e equivocado. Não se trata de um progresso fácil. As aventuras, as casualidades e as desventuras de *Kunst* compõem não a história da arte, que tem sido o campo da história artística como disciplina, mas a *história filosófica da arte*, que constitui efetivamente a história da filosofia da arte. Essa história atingiu um novo patamar nos anos 1960, quando finalmente ficou claro que qualquer coisa podia ser arte. O fim da arte, como usei na frase, significa isso. Agora é possível dar uma resposta à questão da identidade de *Kunst*, e temos a convicção de que essa resposta não pode ser descartada pela história da arte subsequente. É isso que deve ser verdade em toda definição filosófica.

Neste prefácio, mencionei duas condições que ajudam a especificar essa identidade. Uma delas é que, para ser arte, a obra precisa representar algo, ou seja, precisa ter alguma propriedade semântica. Uma boa parte do meu livro *A transfiguração do lugar-comum* é dedicada a estabelecer isso. Eu gostaria de dizer que possuir alguns dos traços que chamei aqui de pragmáticos constitui uma segunda condição, mas não estou certo de que isso seja verdade porque tenho dúvidas a respeito do papel desempenhado pelas propriedades pragmáticas na arte de hoje, se é que elas desempenham algum. Contudo, elas tiveram papel absolutamente decisivo na arte do passado, e se considerava que dariam uma resposta à questão, caso alguém a formulasse, sobre qual era o sentido da arte.

Pertencendo ao meu próprio momento histórico, isso explicaria por que deixei de formular essa questão e tentar responder

a ela. Explicaria também o fato de raramente, na análise da arte, eu ter levado em consideração o papel, caso houvesse, da beleza e de fatores semelhantes. Em parte isso é explicado pelas circunstâncias históricas nas quais minha filosofia da arte se originou: a arte de vanguarda dos anos 1960 virou as costas para a estética de modo quase tão resolutivo quanto a filosofia de vanguarda daquele período virou as costas para o aperfeiçoamento moral. Ambas aspiravam a ser *cool*. Penso que, na filosofia da arte, esse foi um gesto saudável. Contribuiu para a distinção entre filosofia da arte e estética, mistura que foi sempre uma confusão sem tamanho. Penso que agora que obtivemos imunidade suficiente podemos considerar novamente o que, afinal, torna a arte tão significativa para a vida humana, e esta é minha agenda atual. Protegido por aquilo que aprendi, posso começar uma vez mais a pinçar, usando o longo fórceps da filosofia analítica, propriedades tóxicas tais como a beleza, a sublimidade e outras semelhantes. Provavelmente há boas razões para o fato de a beleza ter sido o paradigma da propriedade pragmática na história da arte, e seu entrenchamento no discurso mais do que justifica a ênfase que lhe atribuirei neste livro.

Quando comecei a elaborar o projeto de estabelecer uma definição da arte, a filosofia da arte se encontrava dominada por duas teses principais: a de que nenhuma definição desse tipo era possível nem necessária. A segunda tese era, em grande parte, uma resposta wittgensteiniana à primeira. Todavia, como acontece tantas vezes com Wittgenstein, sua posição pressupunha uma estabilidade no conjunto de coisas denominado por um termo dado – nesta instância, “obra de arte” –, de modo que se poderia esperar que, em geral, os falantes da língua reconhecessem instâncias de obras de arte na maioria dos casos. A posição anterior, por sua vez, estava baseada no imenso pluralismo que começava a prevalecer na arte: tantas coisas se tornaram possíveis como obras de arte que não parecia mais caber nenhuma definição. O conservadorismo da visão wittgensteiniana estava começando a ser ameaçado quase no momento em que ela era enunciada. O que sabemos agora é que, apenas quando o pluralismo radical se tornou consciente, finalmente uma defini-

ção se tornou possível. Essa definição precisa se basear em propriedades que obrigatoriamente estão sempre presentes, por mais variadas que se mostrem as classes de obras de arte – como na Bienal do Whitney Museum de 2002. Esse pluralismo evidentemente ainda não havia se tornado discernível mesmo mais tarde, quando a filosofia de Wittgenstein começou a ser aplicada por seus seguidores à filosofia da arte. Somente quando o próprio pluralismo se estabelece é possível, por fim, fazer filosofia da arte de um modo que transcende a história. Assim, pode-se enfim ter como objetivo uma filosofia da arte atemporal somente num momento como o atual, que é, afinal de contas, único na história da arte. Apenas prestando o máximo de atenção à arte do meu momento histórico fui capaz de ter a expectativa de uma filosofia da arte válida para todos os momentos históricos.

Isso me leva a um terceiro pensamento de Hegel. Todos somos filhos de nosso tempo, ele escreveu – mas a tarefa dos filósofos é apreender seu tempo como pensamento. Desde os anos 1960, e compulsivamente desde a década de 1980, tentei converter minhas experiências no mundo da arte em filosofia. Só se pode fazer isso quando se vive o tempo em questão, e isso torna este livro mais pessoal e confessional do que se espera que a filosofia seja, e mais abstrato do que as confissões costumam ser. Há uma tradição da confissão meditativa na literatura filosófica, mas o essencial é que ninguém encare este livro como tendo a pretensão a algum tipo de autoridade erudita. Sua autoridade, se é que ele tem alguma, é de outro tipo. Dispensei as notas de rodapé porque, com exceção dos escritos mais eruditos sobre arte, elas dão ao texto uma *façade* de pretensa autoridade. Leiam-no como se fosse uma história de aventuras, em que alguns poucos argumentos e distinções filosóficos figuram como troféus trazidos de meus encontros com a vida da arte em nosso tempo.

ARTHUR C. DANTO
Nova York, 2002

AGRADECIMENTOS

The Paul Carus Lectures (As Conferências de Paul Carus), assim denominadas em homenagem ao editor do The Open Court Publishing Company e *The Monist*, são patrocinadas pela fundação estabelecida em sua memória. Em geral, o conferencista é convidado a apresentar uma série de três conferências num encontro de uma das três divisões da Associação Filosófica Americana que acontece a cada três anos. A série que conheço melhor é a de C. I. Lewis, de 1946, *An Analysis of Knowledge and Valuation* (Uma análise do conhecimento e da valoração), que li quando era estudante de pós-graduação e que, para o bem ou para o mal, definiu o modo como eu pensava e, em muitos sentidos, ainda penso não apenas acerca da teoria do conhecimento, mas sobre quase qualquer outra coisa. A série de Lewis foi a sétima, a primeira foi a de John Dewey, *Experience and Nature* (Experiência e natureza), e ambas ocupam volumes bem mais substanciais do que se poderia esperar de apenas três conferências. Pressupõe-se que elas serão publicadas em livro pela editora Open Court, porém isso significa que o manuscrito final conterá uma quantidade considerável de material que não se encontra nas conferências. E isso ocorre também no presente caso. Nada a que falte uma espinha dorsal pode ser considerado

um livro, e a reunião de três conferências de uma hora cada não resulta em muito mais do que um panfleto.

As três conferências que ministrei, sob o título *The Revolt Against Beauty* (A revolta contra a beleza), entre os dias 26 e 28 de dezembro de 2001, em Atlanta, Geórgia, no evento que acabou se revelando como a comemoração do 100º aniversário da Associação Americana de Filosofia, correspondem aos capítulos 1, 2 e 4 deste livro, embora tenham sido bastante ampliadas e no caso do capítulo 4, radicalmente alteradas. O capítulo 3, "Beleza e embelezamento", constitui uma versão bastante modificada de minha contribuição para a antologia de Peg Brand, *Beauty Matters** (A beleza importa), reelaborada para o contexto das *Carus Lectures*. O capítulo 2 toma emprestado o material de minha análise da exposição de Paul McCarthy, que apareceu no *The Nation* em 23 de abril de 2001, assim como de uma resposta a um debate proposto por Jean Clair, *Marcel Duchamp and the End of Taste: A Defense of Contemporary Art* (Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea), que apareceu, em inglês, em *Tout-fait: The Marcel Duchamp Studies On-line Journal* 1, 3**, mas foi publicado impresso somente na tradução holandesa, como "Marcel Duchamp en her einde van de smaak: een apologie van de moderne kunst" (*Nexus* 27: 199-217). Sou grato ao Instituto Nexus pelo convite para responder a Jean Clair, o que descortinou para mim aspectos importantes do conceito de repulsa.

O capítulo 5, "Beleza e política", extrai algo de sua linguagem de "Beleza e moralidade", texto apresentado como discurso de abertura na conferência "O que aconteceu com a beleza?", organizada na Universidade do Texas, em Austin, e publicado em meu livro *Embodied Meanings: Critical Essays and Aesthetic Meditations**** (Significados corporificados: ensaios críticos e meditações estéticas). O capítulo 6 está bem diferente – quase irreconhecível – do texto *The Museum as Will-to-Power* (O museu como vontade de poder), apresentado numa conferência so-

* Bloomington: Indiana University Press, 1998.

** <http://www.toutfait.com/>.

*** Nova York: Farrar, Straus, Giroux, 1994.

bre o museu no Skidmore College e publicado em *Salmagundi*. Uma adaptação do capítulo 7 foi apresentada como *The American Sublime* (O sublime americano), numa conferência organizada pela Universidade de Ghent, com o título “Sombras do sublime”, em outubro de 2002. Meu prefácio se baseia num posfácio escrito para uma coletânea de meus textos publicada em língua holandesa, com o título *De Komedie van de Overeenkomsten*, editada por Frank Ankersmit e Wessel Krul*. E a introdução foi inspirada em um prefácio especialmente escrito para a tradução espanhola de *Beyond the Brillo Box*.

Sou grato, em primeiro lugar, à Associação Americana de Filosofia, que me selecionou como conferencista Carus em 2001; e à Open Court Publishing Company, por patrocinar as conferências e publicar o livro derivado delas. Significou muito para mim o fato de Richard Rorty, Peg Brand e Noel Carroll terem aceitado abrir as três sessões em que as conferências foram ministradas, mas tenho uma dívida particular com Peg Brand, que, desde o início, encorajou-me a escrever sobre o tema da beleza. David Ramsay Steele, editor na Open Court, incentivou-me de maneira sutil a terminar o livro antes do que eu teria feito, o que acabou sendo muito bom. Minha maravilhosa esposa e companheira, a artista Barbara Westman, que abençoa a minha vida. Sua animação, seu humor, seu amor e sua boa disposição, infalíveis, constituem o elixir que explica minha felicidade e produtividade.

David Carrier, Richard e Margaret Kuhns leram as conferências antes de elas serem ministradas. Agradeço-lhes por seus comentários e também por sua amizade e seu amor. Após as conferências, enviei cópias dos textos a alguns amigos, artistas e outras pessoas, ansioso por receber suas respostas, que muito me encorajaram a seguir adiante com o projeto mais abrangente deste livro. Agradeço em particular a David Reed, Robert Mangel, Sean Scully, Robert Zakanitch, George e Betty Woodman, Frank Ankersmit, Michael Kelly, Karlheinz Lüdeking, Jonathan Gilmore, Fred Rush Jr., Lydia Goehr, Mary Mothersill, Bill Berkson, James Ackerman, Amelie Rorty e John Perrault, por suas

* Groningen: Historische Uitgeverij, 2002.

opiniões. O entusiasmo de Martha Nussbaum pelas conferências e por este projeto teve um significado imenso para mim.

Vários aspectos do meu pensamento a respeito deste tópico foram desenvolvidos durante minhas residências na Acadia Summer Program in the Arts, em Mt. Desert Island, no Maine, programa que existe graças à generosidade e à imaginação da extraordinária Kippy Stroud. Quando dediquei um ensaio anterior a Kippy, escrevi que a Acadia Summer Program é o mais perto que se pode chegar, nos Estados Unidos, do Castelo de Duíno. Ela é a princesa de Thurn und Taxis: não é culpa dela que seus hóspedes do mundo da arte não sejam todos Rilkes! Barbara e eu a estimamos como pessoa e como amiga, e este livro é uma das muitas coisas que ela ajudou a tornar possível.

INTRODUÇÃO

A ESTÉTICA DA *BRILLO BOX*

A arte é para a estética o que as aves são para a ornitologia.
Testadura

Como estudante de pós-graduação em filosofia na Universidade de Columbia, no início dos anos 1950, fui obrigado a me familiarizar com a literatura sobre estética para passar numa prova, qualificando-me assim para ensinar a matéria no caso improvável de conseguir um cargo acadêmico. Achei as leituras interessantes, mas em geral irrelevantes, uma vez que nunca fui capaz de perceber o que elas tinham a ver com a arte que inicialmente me trouxera para Nova York. Não que considerações estéticas, num sentido mais amplo, fossem irrelevantes para a cultura do Expressionismo Abstrato. Pelo contrário, elas ocupavam posição central nas intermináveis discussões sobre a surpreendente pintura que se via nas galerias onde essas obras eram exibidas, ou eram motivo de polêmica em festas de artistas. O único problema era que nada do que eu tinha aprendido nos textos canônicos de estética parecia conectado, nem mesmo de modo remoto, com o que estava acontecendo na arte. As questões que preocupavam os pintores que eu conhecia pareciam tão distantes da filosofia supostamente dedicada ao tema da arte que alguém que conhecesse ambos os aspectos do as-

sunto precisava parar para pensar qual era, afinal, o sentido da filosofia. Só muito depois de ele ter dito isso pela primeira vez ouvi uma versão do célebre comentário depreciativo sobre a estética do espirituoso e truculento artista Barnett Newman – “A estética é para a arte o que a ornitologia é para as aves” –, mas a frase parecia condensar a frustrante falta de conexão entre os dois lados da minha vida.

Não deixou de ser doloroso para mim saber que o alvo específico de Newman tinha sido minha professora e, mais tarde, minha amiga Susanne K. Langer, numa mesa-redonda organizada para a discussão do tópico “A estética e o artista”, em Woodstock, Nova York, em agosto de 1952, o mesmo ano em que fui designado para uma tutoria na Universidade de Columbia. A forma do comentário depreciativo refletia certo *esprit d’escalier*. O que Newman de fato tinha dito era que ele nunca encontrara um ornitologista que acreditasse que o que estava fazendo era algo “para as aves”, e havia nisso um *duplo sentido* maldoso, dado o uso do vernáculo dessa expressão*. Mas talvez Newman achasse que o tema da mesa-redonda realmente implicava uma imagem um tanto condescendente dos artistas, que deviam aprender com algum esteta o que realmente estavam fazendo – como se as aves devessem ter lições com ornitólogos sobre o que significava ser uma ave. Se essa era de fato a intenção da mesa-redonda, discutir a partir de qual conhecimento estético o artista poderia aprender alguma coisa sobre ser um artista, até hoje é uma incógnita para mim.

Enquanto isso, a posição geral entre os filósofos analíticos, com os quais eu me alinhava, era a de que a própria estética era algo para as aves. Simplesmente não era algo que filósofos “de verdade” faziam. Assim, por alguns anos, a estética ficou estagnada numa espécie de terra de ninguém entre a filosofia e a arte, e isso significou que consegui viver as duas partes da minha vida como se elas não tivessem muito a ver uma com a outra, escrevendo filosofia analítica com uma das mãos, por assim dizer, e pintando com a outra. Quando escrevi meu primeiro tra-

* “For the birds”. Na linguagem coloquial, “bird” é um termo usado em referência a mulheres jovens e atraentes. (N. do T.)

balho sobre filosofia da arte, em 1964, segui o modelo do tipo de pensamento que caracterizava a filosofia da ciência e a teoria da linguagem e definia a filosofia “respeitável” na época. No início dos anos 1960, o Expressionismo Abstrato estava cedendo lugar a um movimento – na verdade, a uma série de movimentos – tão inteiramente em desacordo com suas atitudes e seu espírito que se podia sentir que se começava um momento novo e mesmo revolucionário da história da arte. Entretanto, era um momento no qual, pelo menos, me parecia possível pensar filosoficamente sobre arte e até mesmo era imprescindível fazê-lo. Ao contrário do Expressionismo Abstrato, no qual a estética como uma forma de experiência vivida – algo distinto da estética como disciplina filosófica – era tão central para sua existência como arte, parecia que a arte insolente e irreverente do início dos anos 1960 não dava nenhum espaço para a estética. Era como se ela e a filosofia analítica fossem feitas uma para a outra. Ambas eram indiferentes à edificação e à exaltação, ambas apelavam para um tipo de pensamento rigoroso. Para mim, aquele foi um momento particularmente estimulante. Eu não teria tido nenhum interesse em ser um artista no novo período. Contudo, achei inebriante ser filósofo da arte num momento em que a arte se desembaraçara de todas as pesadas roupagens metafísicas que o Expressionismo Abstrato gostava de usar como vestimenta intelectual e se satisfazia em produzir obras que pareciam para todo o mundo objetos comuns da vida cotidiana.

A Pop Art era, entre outras coisas, um esforço para superar a distinção entre belas-artes e arte popular – entre o elevado e o baixo, o nobre e o vulgar –, sendo o segundo tipo exemplificado pelas imagens de histórias em quadrinhos ou pelos logos da arte comercial. Fiquei particularmente abalado com uma exposição de 1964, sobre a qual passei a escrever, desde então, extensa e, talvez, obsessivamente, em que Andy Warhol exibiu um grande número de caixas de madeira pintadas para que se assemelhassem às caixas de papelão nas quais as esponjas de aço Brillo eram embaladas e enviadas da fábrica às lojas onde eram vendidas. Fui tomado de assalto pela questão de saber como era possível que as caixas de Warhol fossem obras de arte, ao passo

que suas correlatas na vida cotidiana não passavam de recipientes utilitários sem nenhuma pretensão artística. A estética parecia não ter peso algum nesse assunto, uma vez que os dois grupos de caixas, mesmo parecendo possuir identidades filosóficas distintas, eram tão semelhantes que se tornava muito difícil acreditar na possibilidade de um dos dois ter qualidades estéticas que faltavam ao outro. Assim, a estética simplesmente foi eliminada da equação e nunca teve papel relevante na extensa literatura filosófica gerada pelo meu ensaio "O mundo da arte", de 1964.

Recentemente, contudo, passei a pensar que a estética desempenhou, sim, certo papel nisso tudo, pelo fato de que foi com uma referência específica às caixas de Brillo que delimitei minha questão. Pois elas não foram as únicas caixas que Warhol exibiu naquela ocasião. Pelo que me lembro da mostra, Warhol simulou cinco ou seis embalagens diferentes: cereais Kellogg's, pêssegos em calda Delmonte, ketchup Heinz, sopa de tomates Campbell, além das Brillo. Todas essas caixas eram feitas de compensado de madeira, com seu logo habitual estampado na superfície. E, assim como a *Brillo Box*, eram muito semelhantes às suas correlatas da vida comercial, embora estas em geral fossem feitas de papelão corrugado. Em todo caso, eram suficientemente semelhantes para despertar em mim a questão que passou a ocupar minha paixão filosófica por algum tempo: por que as caixas de Warhol eram obras de arte, a serem registradas no *catalogue raisonné* de seu trabalho artístico e exibidas como esculturas em inúmeras exposições, enquanto as caixas nos supermercados eram apenas embalagens usadas com infinitos propósitos utilitários – para guardar coisas, como recipientes de segunda mão para correspondências ou enfeixadas para ser recicladas como papel velho? É claro que havia diferenças entre as embalagens comerciais e as "esculturas" de Warhol, porém as diferenças pareciam excessivamente triviais para o propósito filosófico de estabelecer distinção entre arte e realidade.

Essas questões, portanto, poderiam ter sido levantadas a partir de *qualquer* uma das caixas da mostra. Por que a *Brillo Box* foi, de algum modo, o sustentáculo que usei como apoio para a

questão destinada a moldar os fundamentos de minha filosofia da arte? Penso que teve de ser assim porque a obra se destacava visualmente, justo o que se espera de uma peça de arte comercial bem-sucedida, como a embalagem original de Brillo era. Todavia, isso não era responsabilidade de Warhol. Como eu viria a descobrir posteriormente, foi um designer de embalagens, chamado James Harvey, quem bolou aquele projeto fantástico. Harvey foi uma figura um tanto trágica – um pintor expressionista abstrato excepcionalmente promissor que precisava ganhar a vida como artista comercial, como o próprio Warhol, mas morreu cedo demais para realizar o que se podia esperar dele. Vi uma fotografia de Harvey em que ele segura sua caixa de Brillo, ajoelhado diante de uma de suas pinturas grandiosas e enérgicas que já lhe tinham granjeado certa reputação como um artista que era uma grande promessa. O fato é que hoje em dia ele se encontra completamente esquecido. Mas eu lhe devo muito porque foi ele quem concebeu aquele design brilhante, tão urgente e contemporâneo, que chamou a minha atenção quase quarenta anos atrás. Evidentemente, Warhol teve a genialidade de fazer arte a partir do que parecia ser o mais banal dos objetos cotidianos na cultura de consumo. Entretanto, será que, se não fosse a conquista de Harvey como um prodígio do design comercial, a questão que me obcecava teria sido despertada? Considero que o próprio Warhol também deve alguma coisa a James Harvey. É difícil saber qual teria sido o impacto na consciência do mundo da arte caso sua mostra de caixas consistisse apenas nos similares relativamente insípidos da *Brillo Box* – a caixa de cereais Kellogg's, por exemplo, ou o pacote marrom-claro de ketchup. *Brillo Box* tornou a mostra um sucesso instantâneo. Ela, e não qualquer uma das outras caixas, foi retratada na famosa fotografia de Fred McDarrah que mostra o artista de pé como um balconista de almoxarifado, pálido e abatido, cercado por coisas que, embora constituíssem obras de arte, poderiam ser simples caixotes cheios de esponjas da marca Brillo. As caixas da Brillo eram, graças a James Harvey, as estrelas da mostra e, desde então, seguiram seu caminho para se tornar estrelas da história da arte. E é a estética que explica

seu *glamour*, ainda que o próprio Warhol não tenha nada a ver com isso.

Dedicar à *Brillo Box* minha atenção filosófica foi uma das incontáveis escolhas com que todos nós deparamos, a cada momento de nossas vidas, com base em diferenças quanto ao apelo estético. Trata-se de um bom exemplo de como o design instiga determinadas escolhas – fazendo-nos apanhar um produto em vez de um de seus concorrentes, seja quando pegamos uma esponja de limpeza, uma gravata ou, ainda, uma pintura a óleo. Parte do sucesso da Pop Art como movimento mundial se deve ao fato de seus praticantes se apropriarem das realizações de designers muitas vezes anônimos ou desconhecidos, produzidas inicialmente com a intenção de dar a determinados produtos alguma margem de superioridade na implacável competição pela vantagem no mercado. Os artistas dissidentes russos Vitaly Komar e Alexandre Malamud disseram-me que descobriram a Pop Art nas ilustrações de várias revistas de arte que circulavam clandestinamente na União Soviética e se apropriaram daquelas estratégias para suas próprias intenções subversivas num movimento a que deram o nome de “Zotz Art”. Um dos resultados da *Glasnost* foi a troca cerimonial de exposições de arte, uma das maneiras de as nações expressarem simbolicamente sua amizade recíproca, e os artistas zotz mal podiam conter sua excitação quando se anunciou que haveria uma mostra de Pop Art americana em Moscou. Eles não estavam preparados, lembra Alex Malamud, para o quanto a Pop Art era *bela*! Entretanto, isso devia ser creditado inteiramente aos artistas comerciais, que usavam de cores intensas, formas simples e contornos suaves – todas essas estratégias estéticas que, como Warhol uma vez disse, os expressionistas abstratos não teriam parado para olhar duas vezes. Dificilmente se poderia exagerar o quanto a vitória americana na Guerra Fria deve à estética da arte comercial americana. A imagem de todas aquelas embalagens alegres, densamente agrupadas nas prateleiras de supermercados, tornou insuportáveis a escassez e a monotonia das prateleiras dos dispensários governamentais.

O desaparecimento da beleza

É um tanto irônico, no meu caso, o fato de que, enquanto a estética da Pop Art abriu-me o caminho para a análise filosófica da arte, a própria estética tenha até agora contribuído pouco para a minha filosofia da arte. Isso ocorreu em parte porque meus interesses foram dirigidos extensamente para a definição filosófica da arte. Definir arte tornou-se uma questão urgente no século XX, quando começaram a surgir obras que tinham a aparência de objetos comuns, como no notório caso dos *ready-mades* de Duchamp. Assim como no caso das caixas de Brillo de Andy Warhol e James Harvey, a estética não era capaz de explicar por que uma coisa era obra de arte e a outra não, pois elas eram esteticamente indiscerníveis para qualquer finalidade prática: se uma era bela, a outra tinha de ser bela, uma vez que possuíam a mesma aparência. Assim, a estética simplesmente desapareceu do que os filósofos continentais chamam de a “problemática” de definir arte. Devo admitir que isso pode ter surgido como resultado do encaminhamento que adotei ao abordar o problema. Ainda assim, desde que a arte se tornou um tópico para a filosofia, na Antiguidade, a estética tem estado muito estreitamente associada a ela para ser descartada por completo numa definição. E, como a minha experiência com a *Brillo Box* demonstra, a estética das obras de arte tem seu lugar em uma consideração sobre por que elas nos agradam, mesmo que não seja muito diferente do modo como a estética funciona nas escolhas cotidianas – na seleção de artigos de vestuário ou na escolha de parceiros sexuais, ao decidir qual cachorrinho levar de uma ninhada ou qual maçã retirar de uma banca repleta dessas frutas. Há, sem dúvida, uma psicologia da estética cotidiana a ser elaborada e, caso exista o que poderíamos chamar de leis da preferência estética, seria muito vantajoso para nós descobrir que leis são essas. Intuitivamente, vendedores de maçã lustram as frutas e dão destaque àquelas de melhor aspecto. E todo o mundo sabe que os cosméticos são usados com a intenção de nos tornar mais desejáveis – para fazer os olhos parecerem maiores, os cabelos mais brilhantes e mais cheios e os

lábios mais vermelhos e úmidos. Mas será que ocorre a mesma coisa com a estética das obras de arte? Fazer que as obras pareçam mais atraentes para os colecionadores? Ou será que a estética desempenha um papel mais sério no significado da arte?

A concepção filosófica da estética foi quase inteiramente dominada pela ideia de beleza, particularmente no século XVIII – a grande época da estética –, quando o belo, com exceção do sublime, era a única qualidade artística realmente considerada tanto por artistas quanto por pensadores. E, no entanto, a beleza desapareceu quase por completo da realidade artística no século XX, como se a atratividade fosse, de algum modo, um estigma, com suas implicações comerciais grosseiras. A estética, como eu disse no início desta introdução, era a substância mesma da experiência artística na cultura do Expressionismo Abstrato. Entretanto, o que fazia pinturas “funcionarem” era algo que parecia parcialmente capturado pela formulação clássica de beleza, com sua referência ao equilíbrio, à proporção e à ordem. “Belo!”, em si, tornou-se apenas uma expressão genérica de aprovação, com tão pouco conteúdo descritivo quanto um assvio emitido por uma pessoa na presença de algo que a empolgou de maneira especial. Assim, não foi uma perda tão grande para o discurso sobre a arte quando os primeiros positivistas lógicos passaram a pensar na beleza como algo completamente desprovido de sentido cognitivo. Dizer que algo é belo, na visão deles, não é descrever, mas expressar uma admiração geral. E isso poderia ser feito apenas dizendo-se “Uau!” ou arregalando os olhos e apontando para o objeto. Além daquilo que era descartado por ter “sentido emotivo”, a ideia de beleza afigurava-se como vazia do ponto de vista cognitivo, e isso, em parte, contribuiu para a vacuidade da estética, que se fiava de maneira tão decisiva na beleza, seu conceito central, como disciplina. Em todo caso, a estética parecia ter tão pouco a ver com aquilo que a arte havia se tornado no final do século que qualquer interesse filosófico contido na última poderia ser abordado sem que fosse necessário se preocupar demasiadamente com ela, ou sem que houvesse necessidade de se preocupar com ela.

Outra visão da beleza

As coisas começaram a mudar um pouco nos anos 1990. Provocativamente, a beleza foi declarada o problema decisivo da década por Dave Hickey, um teórico da arte bastante admirado, e essa declaração foi aclamada como um pensamento estimulante. Minha impressão é que ela era estimulante não tanto por causa da própria beleza, mas porque estava ocupando o lugar de algo que havia quase desaparecido da maioria dos encontros com a arte, a saber, deleite e prazer. Em 1993, quando o ensaio de Hickey foi publicado, a arte tinha passado por um período de intensa politização, cujo ponto alto foi a Bienal de Whitney de 1993, na qual praticamente todas as obras consistiam num esforço estridente para mudar a sociedade americana. A previsão de Hickey não foi exatamente bem-sucedida. O que ocorreu foi muito menos a busca da beleza como tal pelos artistas, mas sim a busca da ideia de beleza por meio de grande número de exposições e conferências, empreendida por críticos e curadores que, talvez inspirados por Hickey, consideraram que era a hora de ter outra visão da beleza.

Um bom exemplo para levar em consideração é uma exposição que ocorreu no Museu Hirschhorn, em Washington, em outubro de 1999. Celebrando o quinquagésimo aniversário do museu, dois curadores – Neil Ben Ezra e Olga Viso – organizaram uma exposição chamada *Regarding Beauty: Perspectives on Art since 1950* (A respeito da beleza: perspectivas sobre a arte desde 1950). Em 1996, os mesmos curadores tinham organizado uma exposição aparentemente antitética, intitulada *Dissonant Themes in the Art of the 1990s* (Inquietação: temas dissonantes na arte dos anos 1990). Apenas três anos separam as duas mostras, mas o contraste é suficientemente acentuado para ter emergido a questão sobre se não teria havido algum tipo de virada artística nesse curto intervalo de tempo – uma curva fechada na *Kunstwollen** – e até mesmo uma revalorização

* Vontade de arte. Em alemão no original. Trata-se de um conceito empregado originalmente pelo historiador da arte Heinrich Brunn, em meados do século XIX, para definir as características da configuração estética única e específica da arte e da cultura em determinada época. Posteriormente, o conceito tornou-se central na Escola de Viena, sobretudo com o teórico da arte Alois Riegl. (N. do T.)

da função social da arte. A dissonância tinha sido a ambição favorita da arte na maior parte do século precedente. Essa mudança da dissonância para a beleza dificilmente poderia parecer mais extrema.

Como Olga Viso me contou, foi o fato de muitos dos que viram a primeira mostra terem comentado com ela quão belas lhes tinham parecido várias das obras “dissonantes” que a inspirou a organizar uma mostra apenas de arte feita expressamente pensando na beleza. Mas se, de fato, a dissonância na arte contemporânea acabou se mostrando compatível com obras belas ela não pode ser tão antiestética como sugerem o termo e o espírito que ele expressa. Ou seja, se as obras exibidas em *Inquietação* foram julgadas belas, elas não deveriam ser, afinal, tão diferentes assim das obras da mostra *A respeito da beleza* e, de fato, isso acabou acontecendo. Minha opinião, que surgirá com mais precisão à medida que este livro avançar, é que a beleza das obras da primeira mostra devia ser incidental e não integral em relação ao sentido delas, como se supunha ser o caso na segunda mostra. Mas, ainda assim, a beleza estaria presente. Com o termo “integral” quero dizer que a beleza é interna ao sentido da obra.

Considere-se, para fins ilustrativos, o notório exemplo da obra *Fountain* (Fonte), de Marcel Duchamp, talvez discutida em demasia e obsessivamente, e que, como todo mundo sabe hoje em dia, era nada mais que um urinol comum, produzido industrialmente. Os defensores de Duchamp insistiam que, ao submeter o urinol, de modo anônimo, à Sociedade de Artistas Independentes, em 1917, ele tinha como objetivo revelar o quanto aquela forma era, na verdade, *adorável* – ou seja, o fato de, abstraído de sua função, o urinol ser suficientemente parecido com uma escultura de Brancusi, algo exemplar em termos de beleza. Seria uma sugestão de que Duchamp podia estar interessado em ressaltar as afinidades. Foi o mecenas dele, Walter Arensberg, quem considerou, ou pretendeu tê-lo feito, que a intenção por trás da *Fonte* era desvelar a beleza – e Arensberg também era o principal mecenas de Brancusi.

Ora, o urinol de Duchamp podia até ser belo se considerarmos sua forma, superfície e brancura. Contudo, para mim, a beleza, no caso de estar mesmo presente, era incidental à obra, cujas intenções eram totalmente outras. Duchamp, em particular nos seus *ready-mades* de 1915 a 1917, pretendia exemplificar a mais radical dissociação da estética com relação à arte. “Uma questão que quero muito estabelecer é que a escolha desses ‘*ready-mades*’ nunca foi ditada pelo deleite estético”, ele declarou de maneira retrospectiva em 1961. “A escolha foi baseada em uma reação de indiferença visual e, ao mesmo tempo, uma total ausência de bom ou mau gosto... aliás, uma completa anestesia.” Mesmo assim, os defensores de Duchamp eram pessoas sensíveis esteticamente e, embora tenham entendido de maneira errada as intenções dele, não estavam totalmente equivocados acerca do fato, incidental ou não, de que o urinol podia ser visto como algo belo. Além disso, o próprio Duchamp tinha dito que a hidráulica moderna era a maior contribuição da América para a civilização.

Digamos que os defensores de Duchamp consideravam a beleza interna à obra, ao passo que eu e vários outros pensamos que ela é incidental. Mas não pode haver nenhuma dúvida de que a obra era, por diversas razões, *dissonante*. Assim, ela poderia aparecer numa exposição planejada para ter a dissonância como tema – ou então, com a mesma facilidade, aparecer numa mostra denominada *Contemplando a beleza*. E esse pode ser o caso em geral, de modo que podemos imaginar duas exposições distintas, mas contendo todas e apenas as mesmas obras, uma mostra ilustrando a dissonância e a outra, a beleza. Os objetos nas duas exposições seriam de fato belos, e de fato dissonantes. Pode ser caro demais montar duas exposições distintas, requerendo duas séries de objetos basicamente indiscerníveis. Em vez disso, seria possível ter primeiro uma mostra chamada *Inquietação* e, em seguida, outra chamada *A respeito da beleza* e fazer que elas se sucedessem mudando os *banners* do lado de fora do museu. Ou então poderíamos ter duas entradas para a mesma mostra. Aqueles com predileção pela dissonância acessariam a exposição por uma delas, e quem tivesse sede de beleza

entraria pela outra. Em sua maioria, penso, os dois grupos de visitantes ficariam satisfeitos com o que veriam – embora sempre houvesse o perigo de duas pessoas se encontrarem lá dentro depois de terem se separado porque ela tem predileção pela dissonância e ele pela beleza, de modo que ambos ficariam imaginando se tinham cometido um equívoco e entrado pela porta errada. Todo tipo de diversão shakespeariana pode ser sonhado nesse caso. Poderíamos treinar os monitores para dizer a um grupo de visitantes que a beleza (ou a dissonância) era incidental numa das exposições e inerente na outra – mas isso é levar as coisas longe demais, uma vez que existem casos em que a beleza está relacionada internamente com a dissonância, e outros em que a obra não seria dissonante se não fosse bela. Esse seria o caso dos dois artistas mais estreitamente associados com os ataques conservadores contra o National Endowment of the Arts (Fundo Nacional das Artes): Robert Mapplethorpe e Andres Serrano.

Os leitores irão objetar que estou simplesmente dando asas à minha imaginação, deixando-a correr solta. Todos sabemos que há uma profusão de obras dissonantes que não são belas nem mesmo de modo incidental, e uma profusão de obras belas sem nenhum aspecto dissonante. Não podemos trabalhar apenas com os casos inequívocos? A resposta talvez seja “não”, e explicar o porquê disso será um dos méritos deste livro se a explicação for sólida. Enquanto isso, será proveitoso reconhecer que a relação entre a *Fonte* e o urinol em particular de que Duchamp se apropriou é bastante próxima daquela entre a *Brillo Box* de Warhol e a embalagem de Brillo projetada por James Harvey. Foi a estética da embalagem que me deixou tão interessado na obra de arte, na qual não há nada relativo à estética para ser comentado, a não ser aquilo de que ela se apropria das caixas de Harvey. Por outro lado, as caixas de Harvey não tinham nada da profundidade filosófica da obra de Warhol, e a razão era a mesma, em termos gerais, daquela pela qual o urinol manufaturado pela empresa Mott Iron Works não tinha nada da força filosófica – e artística! – da *Fonte*, obra que contribuiu, afinal, para transformar a história da arte. Todavia, poder-se-ia ques-

tionar-se a força estética dos mictórios – projetados para ser atraentes, assim como as embalagens de Brillo – pertence à *Fonte*, considerada uma obra de arte. Na verdade, a dissonância desta não é uma propriedade dos urinóis como tais, perfeitamente adequados para banheiros. Em todo caso, há uma questão metafísica na distinção entre a *Fonte* e o urinol no qual ela consiste não muito diferente da distinção entre uma pessoa e seu corpo.

Nascida e renascida do Espírito

A partir do momento em que me tornei um filósofo com um notório envolvimento com o mundo da arte, passei a ser convidado a participar de diversas conferências planejadas para discutir a beleza e escrevi também ensaios sobre o assunto. A primeira vez em que tive de enfrentar a questão “O que aconteceu com a beleza?” – uma conferência organizada em 1993 às expensas do Departamento de História da Arte da Universidade do Texas, em Austin –, acabei recorrendo à grande obra de Hegel sobre estética. Desde que comecei a escrever sobre o tema do fim da arte, sempre consulto Hegel, que, como todos sabem, escreveu sobre esse mesmo assunto na década de 1820. Seu livro tornou-se para mim, na realidade, uma espécie de fonte de sabedoria filosófica, e toda vez que eu embarcava num assunto novo verificava se Hegel não dissera alguma coisa sobre ele. Havia dois pensamentos, logo na primeira página de sua obra, que me estimularam profundamente quando comecei a ponderar a respeito da filosofia da beleza. Um deles foi a distinção bastante radical que estabeleceu, nas primeiras linhas do texto, entre a beleza natural e a beleza artística. E o outro foi sua observação acerca de por que a beleza artística parecia “superior” à beleza natural: porque ela era “nascida e renascida do Espírito”. Esta era uma frase que soava grandiosa: *Aus den Geistes geborene und wiedergeborene*. Significava, do meu ponto de vista, que a beleza artística era, em certo sentido, um produto intelectual e não um produto natural. Isso não implicava que os dois tipos de beleza fossem necessariamente diferentes, a não ser por

suas explicações. Se alguém pintasse um campo de narcisos silvestres, para usar um exemplo romântico, o resultado podia ser belo exatamente da mesma maneira como o próprio campo de narcisos silvestres é belo. Contudo, o fato de a pintura ter “nascido do Espírito” significava, para Hegel, que ela teria uma importância que faltaria aos fenômenos naturais. Como sempre, achei profundamente estimulante a ideia de que duas coisas podiam ter quase a mesma aparência, mas significados e identidades muito diferentes – como a *Brillo Box* e as caixas de Brillo.

Foi com isso em mente que encontrei um modo de estabelecer uma distinção que começou a parecer bastante frutífera. Passei a pensar que a beleza de uma obra de arte poderia ser interna a ela, no sentido de que constituiria parte de seu *significado*. Essa ideia despontou quando eu pensava sobre a série *Elegy for the Spanish Republic* (Elegia à República Espanhola), de Robert Motherwell, obra que discuto detalhadamente num capítulo posterior deste livro. As pinturas de Motherwell eram, em certo sentido, políticas – afinal, foram motivadas por um evento da história política da Espanha. Sua beleza patente era uma consequência natural de constituírem elegias, uma vez que elegias, pela sua natureza, são intencionalmente belas. De algum modo, a beleza da elegia tem a intenção de transformar a dor em algo suportável. Assim, a beleza seria interna ao significado das obras. Em contraste, a beleza do urinol, se é que urinóis são realmente belos, parecia-me bastante externa à *Fonte*, assim como a estética das caixas de Brillo era externa à *Brillo Box* de Warhol. Não constituíam parte do significado. Na verdade, não sei o que é a estética da *Brillo Box* de Warhol, se é que ela tem alguma. Assim como a *Fonte*, ela é essencialmente uma obra conceitual.

Embora eu não seja supersticioso, não consegui evitar a sensação de que foi uma espécie de presente de Motherwell, que era um amigo próximo, falecido em 1991, a distinção entre beleza interna e beleza externa, e a relação das duas com o significado. Pensei que o que distinguia uma obra de arte de um fenômeno natural era o fato de a primeira ter algum tipo de significado, o que se aproximaria de uma transposição da ideia de Hegel, de

algo nascido e renascido do espírito, para termos contemporâneos. O significado de uma obra de arte é um produto intelectual alcançado por meio da interpretação feita por outra pessoa que não o artista, e a beleza da obra, caso ela seja mesmo bela, é vista como vinculada àquele significado. Não foi difícil encontrar outros exemplos. Pensei, por exemplo, no *Vietnam Veterans' Memorial* (Memorial aos Veteranos do Vietnam), de Maya Lin, em que a beleza é gerada internamente pelo significado da obra. E muitos outros exemplos estavam à mão. Em todo caso, foi a primeira vez que encontrei uma peça de estrutura do conceito de beleza que poderia se prestar à análise filosófica. Talvez não fosse uma grande parte dessa estrutura, mas era um material com o qual se podia começar a construir algo na filosofia.

Quando fui convidado para ministrar as *Conferências Carus* na Associação Americana de Filosofia, no encontro anual de sua divisão leste, em 2001, escolhi o tema da beleza. Foi preciso certo grau de ousadia para falar sobre beleza – um tema que, sem dúvida, não era inovador nem na filosofia nem na arte – para aquela organização. Mas naquela ocasião eu tinha encontrado um modo de associar a história da arte moderna com meu interesse filosófico em definir a arte e juntar os dois com a ideia de uma oposição entre beleza interna e beleza externa. O presente livro desenvolve as três *Conferências Carus* de modo mais sistemático. Ele pode ser considerado o terceiro volume de uma filosofia contemporânea da arte. O primeiro volume foi o meu livro *A transfiguração do lugar-comum*, de 1981, que elabora o que se poderia chamar de ontologia da obra de arte; e o segundo, *Após o fim da arte*, de 1997, no qual exponho o que penso como uma história filosófica da arte.

A princípio, fiquei um pouco receoso de escrever sobre a beleza. Essa era uma consequência tardia da atitude em relação à estética que prevaleceu em meus anos iniciais na filosofia analítica, com base na convicção de que o trabalho realmente sério a ser feito pela filosofia estava na linguagem, na lógica e na filosofia da ciência. Algumas vezes considerei se não deveria aproveitar a imensa oportunidade das *Conferências Carus* para abordar um tópico filosófico mais em voga – algo mais próximo

do âmago coletivo da minha profissão. Eu tinha, por exemplo, algumas ideias sobre o conceito de representação mental, algo que queria elaborar enquanto ainda tinha cabeça para isso. Mas o que ocorrera na arte na década de 1960 e nos anos subsequentes havia sido uma revolução, e meus escritos tinham contribuído de algum modo para entendê-la. Além disso, eu sentia que o fato de a ideia de beleza fenecer na consciência artística era, por si mesmo, uma espécie de crise. Entretanto, ainda que a beleza tenha se mostrado bem menos central para as artes visuais do que a tradição filosófica presumia, isso não implicava que ela tivesse deixado de ser central para a vida humana. A aparência espontânea daqueles comoventes santuários improvisados por toda parte em Nova York após o ataque terrorista de 11 de setembro de 2001 foi para mim uma evidência de que a necessidade da beleza em momentos extremos da vida está profundamente arraigada na natureza humana. Em todo caso, cheguei à conclusão de que, ao escrever sobre a beleza como um filósofo, eu estava abordando o tipo mais profundo de assunto que existe. A beleza é apenas uma dentro de um imenso espectro de qualidades estéticas, e a estética filosófica permaneceu paralisada por se concentrar nela de modo tão restrito. Entretanto, a beleza é a única das qualidades estéticas que é também um valor, como a verdade e a bondade. Ela não apenas se encontra em meio aos valores que abraçamos, mas é um dos valores que definem o que significa uma vida humana plena.

1. A BELEZA E A DEFINIÇÃO FILOSÓFICA DA ARTE

*Está evidente que nada mais é evidente em arte,
nem sua vida interior, nem suas relações com o
mundo, nem mesmo seu direito de existir.*
Theodor Adorno, *Teoria estética*, 1969

É uma marca do período atual da história da arte o fato de o conceito de arte não implicar nenhuma restrição interna a respeito do que as obras de arte são, de modo que não se pode mais dizer se uma coisa é ou não uma obra de arte. E o pior, uma coisa pode ser uma obra de arte, ao passo que outra coisa bastante semelhante à primeira pode não ser, já que nada que seja visível revela a diferença. Isso não significa que seja arbitrário alguma coisa ser ou não uma obra de arte, apenas que os critérios tradicionais não mais se aplicam. A Bienal do Whitney de 2002 incluía uma peça performática do grupo colaborativo Praxis, na qual se ofereciam aos visitantes do espaço ocupado pelo grupo, uma loja do East Village, em Nova York, opções de um menu de serviços que incluía abraços, lavagem dos pés, cédulas de dólar e a fixação de um band-aid acompanhada de um beijo. Uma das obras mais populares e comoventes da Bienal de 2002 era uma peça sonora de Steven Vitiello, que consistia numa gravação de 1999 dos sons produzidos pelo furacão Floyd do lado de fora do nonagésimo primeiro andar da Tower One do World

Trade Center. Tudo é possível atualmente para as artes visuais, embora uma das consequências dessa abertura radical seja o fato de que ser uma obra de arte não isenta mais o objeto de sanções a que ele estaria exposto se fosse apenas parte da vida. A quase assassina de Andy Warhol, Valerie Solanas, poderia ter argumentado convincentemente que pretendia atirar nele como uma *performance* – mas os seus direitos, que constam da Primeira Emenda, não foram violados quando ela encarou as consequências legais da tentativa de homicídio. O compositor Karlheinz Stockhausen proclamou o ataque terrorista ao World Trade Center, no dia 11 de setembro de 2001, “a maior obra de arte de todos os tempos”. Como a sua linguagem transmitia extrema admiração, ele caiu instantaneamente em desgraça, mas o simples fato de tal declaração ser possível enfatiza a total abertura do domínio, por mais monstruoso que seja espatifar aviões contra edifícios cheios de gente para produzir uma obra de arte.

“Qualquer coisa” parece uma resposta insuficiente e decepcionante para a pergunta “O que é arte?”. Mas isso porque durante muito tempo se pressupôs que obras de arte constituíam um conjunto restrito e um tanto elevado de objetos que todo o mundo seria capaz de identificar, restando apenas perguntar o que justifica esse prestígio. A marca da condição contemporânea na *filosofia* da arte é que uma definição filosófica da arte precisa ser consistente com a abertura radical que tomou conta desse campo. Continua a ser verdade que obras de arte constituem um conjunto restrito de objetos. O que mudou é que esses objetos não podem mais ser identificados facilmente, uma vez que qualquer coisa em que alguém possa pensar pode ser uma obra de arte, e aquilo que justifica esse prestígio não pode ser uma questão de mero reconhecimento. Atualmente já se assimilou o fato de que alguma coisa pode ser completamente semelhante a uma obra de arte e, ainda assim, não ser de jeito algum uma obra de arte. Seria difícil acreditar nisso antes de 1917, quando Marcel Duchamp já tinha consolidado uma obra de talvez quatorze *ready-mades*. O conjunto de *ready-mades* – uma roda de bicicleta, uma pá de neve, um acessório hidráulico, uma capa de máquina de escrever, um pente para cães e outros

objetos assim – devia parecer muito mais com o que poderia ser achado numa venda de garagem das redondezas do que com qualquer coisa exposta no Salon Carré do Louvre. Duchamp, como devemos notar, tinha critérios um tanto rígidos para estabelecer quais objetos triviais eram candidatos ao prestígio de *ready-mades*, então mesmo ele deve ter desejado traçar uma linha demarcatória, que a evolução subsequente do mundo da arte em parte apagou. E, é claro, ele não abordou a questão do que autorizava aos *ready-mades* a condição de obras de arte, enquanto deixava de lado os objetos não resgatados na venda de garagem. Sem falar na possibilidade de esses mesmos objetos integrarem uma obra de arte ainda não criada – *Garage Sale* (Venda de garagem) –, com reproduções exatas deles: uma pá de neve, uma capa de máquina de escrever, um acessório hidráulico, e assim por diante.

Em escritos anteriores, falei do estado atual das coisas como “O fim da arte” – uma caracterização que, imagino, Adorno teria aceitado, com a diferença de que ele o faria como uma expressão de desespero cultural, ao passo que eu quero dizer apenas que é possível agora começarmos a procurar uma definição filosófica da arte sem esperar para ver o que, ainda, no que diz respeito a objetos, será alcançado pela futura história da arte. Uma vez que qualquer coisa pode ser uma obra de arte, pode haver surpresas no futuro, mas não serão surpresas filosóficas. Uma definição filosófica da arte que possa ser defendida deverá ser compatível com qualquer arte que exista. Um crítico certa vez tentou me lembrar que uma definição tem de excluir algo. Mas, evidentemente, uma definição filosófica da arte abarca todas as obras de arte, e somente elas, excluindo todo o resto. Exclui, por exemplo, os abraços e beijos que os membros do Praxis dão quando estão apenas sendo afetivos, e não participando de uma obra de arte performática. Saúdo Adorno porque ele, contrariando o que a filosofia tradicionalmente acreditava sobre a arte, reconheceu astuciosamente que nada, absolutamente nada, continua a ser autoevidente.

A publicação póstuma do livro de Adorno, em 1969, coincidiu com o final de uma década de investigação notavelmente

intensa, conduzida tanto por artistas quanto por filósofos, embora, basicamente, tenham trabalhado de modo independente uns dos outros. Ou melhor, a investigação era inteiramente filosófica, embora grande parte da filosofia, e a maior parte do melhor dela, tenha sido produzida por artistas que exploraram os limites da arte a partir de seu interior. Um paralelo entre a arte moderna e determinada forma de prática filosófica foi observado em um ensaio com o qual a década propriamente começou: “Pintura modernista”, de Clement Greenberg, de 1960, no qual ele compara o Modernismo na arte com uma forma de autocrítica exemplificada na filosofia de Kant, a quem ele louva, em consequência, como sendo o primeiro modernista. Autocrítica nas artes, segundo o entendimento de Greenberg, consistia em livrar o meio único de cada tipo de arte de qualquer coisa que lhe fosse extrínseca. Num exemplo com o qual o pensamento de Greenberg foi identificado, a *planaridade* é o que há de único como meio da pintura, o qual precisa ser, por conseguinte, expurgado do ilusionismo de qualquer tipo, e também da profundidade, restituída, com todo o direito, à escultura. O Modernismo herdou muito do mesmo arranjo de meios que estavam disponíveis para os artistas na época de Vasari, com a importante, porém controversa, exceção da fotografia. Ao tornar-se “pura”, previu Greenberg, cada arte “encontraria a garantia de seus padrões de qualidade, assim como de sua independência”. Contudo, o “respeito pelo meio” como critério crítico também desapareceu do discurso contemporâneo. Hoje em dia, qualquer coisa se junta com qualquer coisa de qualquer maneira que seja. O Modernismo, como Greenberg o apresentou, foi uma espécie de limpeza conceitual, para tomar emprestada uma metáfora política assustadora. Em nossa era pós-moderna, a pureza é só uma opção, e praticamente fora de moda.

Apesar dessas questões, a pauta de Greenberg dizia respeito à arte que definia a si mesma a partir de seu interior, e não resta dúvida de que esse empreendimento quase kantiano foi perseguido, muitas vezes com certo fervor puritano, por grande número de artistas determinados a fazer arte em sua condição conceitualmente purificada. Foi esse o caso em especial dos

assim chamados "Minimalistas", e não é difícil enxergar o programa deles como paralelo, em muitos aspectos, à filosofia praticada por figuras como Nelson Goodman, ou mesmo a qualquer filosofia baseada num programa de eliminação radical ou de redução a alguma base preferida – observação, comportamento ou qualquer outra. Se houve influência de tais filosofias sobre a prática artística é algo difícil de dizer, mas certos minimalistas estudaram em universidades como Princeton e Columbia, nas quais tal filosofia era ensinada, e o *slogan* minimalista proclamado pelo pintor Frank Stella – "O que você vê é o que você vê" – expressa uma atitude filosófica bastante familiar daquele período.

Na verdade, a filosofia e a arte de vanguarda dividiram uma grande variedade de atitudes nos anos 1960. Um dos objetivos da Pop Art, por exemplo, era ironizar a distinção entre arte elevada e arte popular – entre a pintura glorificada da geração precedente de artistas, os Expressionistas Abstratos, e o imaginário popular das histórias em quadrinhos e da propaganda comercial – o *High and Low* (Elevado e baixo) de uma controvertida exposição no MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova York) em 1990. Mas, comparativamente, houve um esforço da filosofia analítica para superar as pretensões do que podemos chamar de filosofia "elevada" – as visões cosmotrágicas dos existencialistas, ou dos titãs metafísicos que avultavam por trás deles –, por meio da crítica a sua linguagem, tanto com relação aos parâmetros do discurso comum, no qual sabemos do que estamos falando, quanto com relação a um discurso científico controlado por considerações rigorosas a respeito do que pode ser verificado e confirmado. É difícil resistir ao impulso de ver uma equivalência cultural entre a canonização da linguagem comum, cultivada pela fenomenologia da Escola de Linguística de Oxford, e a estética dos objetos cotidianos estudada na Factory, de Warhol, ou na Store, de Claes Oldenburg, de 1962, na East Second Street, em Manhattan, onde se podiam comprar efígies pintadas de calçados de ginástica, pneus de automóvel e calcinhas ou sutiãs femininos. A filosofia foi marcada por um realismo voluntário em seus exemplos. Querer um gole de cerveja servia como pa-

pode ser música, mesmo o silêncio. A mais trivial caixa de madeira, um rolo de corda para varal, uma tela de arame de galinheiro, uma série de tijolos, todas essas coisas podiam constituir uma escultura. Uma forma simples pintada de branco podia ser uma pintura. As instituições da cultura elevada não estavam bem preparadas para esse momento. Não era razoável pagar entrada para assistir a uma mulher que não se mexia, ou para ouvir a própria respiração enquanto outra pessoa, sentada diante do piano, não tocava as teclas. Tanto pior para as instituições do mundo da arte! A qualquer momento, havendo clima, um grupo de pessoas poderia se reunir para executar um gr-

(Cântico de Natal, 1970)

radigma do desejo, acender ou apagar a luz apertando o interruptor era (e ainda é) o exemplo padrão da ação humana.

Acender e apagar as luzes usando um interruptor foi algo oferecido como uma obra de arte minimalista pelo compositor George Brecht, um membro do Fluxus, movimento pelo qual tenho interesse especial, já que minhas próprias ideias filosóficas sobre a arte foram desenvolvidas pela primeira vez no início dos anos 1960, quando eu não sabia nada a respeito do pensamento ou da prática do Fluxus, mas gostaria de ter sabido. Talvez seja um sinal de um verdadeiro movimento do pensamento quando indivíduos começam a fazer ou pensar o mesmo tipo de coisas, mesmo sem saber da existência uns dos outros, muito embora haja uma explicação histórica bastante natural para tais paralelos que podem ter existido entre as atitudes filosóficas e artísticas no início dos anos 1970. Os integrantes do Fluxus foram alunos do seminário de John Cage sobre composição experimental na New School e apoiavam certas ideias provenientes dos seminários do dr. Suzuki sobre zen-budismo na Universidade de Columbia, sendo que os seminários ocorreram no final da década de 1950. As ideias zen, apresentadas por Suzuki, tiveram enorme influência transformadora na vida intelectual de Nova York naqueles anos. O meu pensamento, que teve como ponto de partida o já mencionado artigo de 1964, "O mundo da arte", é temperado com imagens que adquiri ao assistir às aulas de Suzuki e também com outras que retirei de seus livros. Cage é amplamente conhecido por seu empenho em superar a distinção entre música e mero barulho – um programa generalizado pelo grupo Fluxus como "preenchendo a lacuna entre arte e vida". Naqueles anos, especialmente em Nova York e seus arredores, o senso comum da experiência cotidiana tinha começado a passar por uma espécie de transfiguração na consciência artística. E isso é uma consequência direta dos ensinamentos de Suzuki. Achei filosoficamente emocionante perceber que não é preciso nada externo para distinguir uma obra de arte dos objetos ou eventos mais comuns – que uma dança pode consistir apenas em sentar-se e ficar imóvel, não é preciso nada mais do que isso, e que qualquer coisa que uma pessoa ouça

pode ser música, mesmo o silêncio. A mais trivial caixa de madeira, um rolo de corda para varal, uma tela de arame de galinheiro, uma série de tijolos, todas essas coisas podiam constituir uma escultura. Uma forma simples pintada de branco podia ser uma pintura. As instituições da cultura elevada não estavam bem preparadas para esse momento. Não era razoável pagar entrada para assistir a uma mulher que não se mexia, ou para ouvir a própria respiração enquanto outra pessoa, sentada diante do piano, não tocava as teclas. Tanto pior para as instituições do mundo da arte! A qualquer momento, havendo clima, um grupo de pessoas poderia se reunir para executar o *Winter Carol* (Cântico de Natal, 1959), de Dick Higgins, ouvindo a neve cair por um período de tempo previamente estipulado. O que poderia ser mais mágico? Qualquer um poderia executar *Match Piece* (Fragmento de partida), uma das primeiras “obras de instrução” de Yoko Ono, na qual a pessoa acende um fósforo e fica assistindo até que a chama se apague. O morrer da luz – o que poderia ser mais poético?

É historicamente problemático o quanto de tudo isso se encontrava no horizonte da estética oficial, mas, de algum modo, a vanguarda, tal como ela se configurava nessa especialidade filosófica, parecia ter entendido que a definição de arte devia ser tentada como se algo assim fosse verdadeiro. O texto *Minimal Art* (Arte minimalista), de Richard Wollheim, foi publicado em 1965, inicialmente num periódico de arte, e a Wollheim é creditada a criação do termo Minimalismo, embora ele admita que não sabia nada a respeito das obras que, por fim, acabaram sendo chamadas de minimalistas. Sua preocupação, na verdade, era saber se há critérios mínimos para alguma coisa ser considerada arte, e seu paradigma eram pinturas monocromáticas que existiam apenas como piadas filosóficas até cerca de 1915, além dos *ready-mades*, que surgiram na história da arte mais ou menos na mesma época. Nisso, Wollheim estava seguindo o modelo filosófico oficial, pelo qual ter um conceito significava possuir critérios para distinguir suas instâncias. Era um lugar-comum wittgensteiniano considerar que instâncias podem ser separadas com sucesso sem o auxílio de definições, como no

exemplo dos jogos, que ele tornou famoso. De fato, não pode haver nenhum critério para distinguir um *ready-made* que é um pente metálico de um indiscernível pente metálico que não é um *ready-made*, tampouco para distinguir uma pintura monocromática branca de um quadro que foi inteiramente coberto com tinta branca – então a questão de definir se torna urgente, afinal. O método verdadeiro e testado de “distinguir instâncias” perde seu apelo quando se lida com o inventário do Fluxus: *Valoche (A Flux Travel Aid)* [Valoche – Um kit de viagem Flux], obra de George Brecht, de 1975, consiste numa caixa de madeira contendo brinquedos: uma corda de pular, algumas bolas, um pião (talvez), um bloco infantil com o desenho de um boneco de neve, uma peça de xadrez, um ou dois ovos de plástico, e o que podem ser ou não prêmios que vinham nos pacotes do salgadinho Crackerjack. Apesar do prestígio de Wittgenstein, provavelmente sua abordagem de tais assuntos sempre foi equivocada. Ele não seria o primeiro gênio filosófico cujas ideias e propostas estavam profundamente equivocadas.

Meu artigo “O mundo da arte”, apresentado no encontro anual da Associação Americana de Filosofia, em 1964, era baseado na dificuldade relativa ao fato de que, naquele momento, passara a haver pares de objetos totalmente semelhantes na aparência – *Valoche* ou uma mera caixa de brinquedos –, mas de tal modo que um era uma obra de arte e o outro não. Eu me deparara com essa possibilidade pela primeira vez um pouco antes, naquele mesmo ano, numa exposição das embalagens de Andy Warhol na galeria Stable, na East 74th Street, em Manhattan. Sua *Brillo Box* era tão semelhante às embalagens comerciais nas quais as esponjas Brillo eram acondicionadas que a fotografia de uma delas tinha exatamente a mesma aparência que a fotografia da outra. Então, em que constituía a diferença? Minha impressão na época era que os dois objetos teriam diferentes explicações históricas. A *Brillo Box*, por exemplo, tinha sido feita por alguém que internalizara a história da arte recente e dominava um corpo teórico para aqueles que também conheciam essa história e essas teorias, em contraste com a autêntica embalagem da Brillo do supermercado, concebida por um de-



2. **George Brecht**, *Valoche (Um kit de viagem Flux)*, 1975. Madeira, papel e objetos.
 1: 15,56 x 25,56 x 21,59 cm (caixa). Coleção Walker Art Center, Minneapolis/Walker
 Special Purchase Fund, 1989. © Brecht, George/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2015.
A abordagem de Wittgenstein não funcionaria aqui.

signer autônomo de embalagens para aqueles que tinham de decidir como seu produto deveria ser remetido aos supermercados. A obra de Warhol, em comparação, dirigia-se a um mundo da arte que se encontrava em condições de apreciá-la, como formulou George Dickie em sua Teoria Institucional da Arte, segundo a qual alguma coisa é uma obra de arte (a) se for um artefato (b) ao qual uma pessoa, ou algumas pessoas, agindo em nome do mundo da arte, conferiu o prestígio circunspecto de "candidato a apreciação". Do ponto de vista da história da arte, nos anos 1960 não havia o mundo da arte, mas uma sobreposição de grande número de grupos de artistas e críticos, muitos dos quais estavam preparados para dizer, daquilo que os outros estavam fazendo, que aquilo, na verdade, não era arte. Em 1963, Richard Artschwager enviou uma dúzia de kits idênticos a várias instituições e indivíduos que achava que poderiam ter interesse por sua obra. O museu Guggenheim respondeu que se tratava de artesanato, não de arte. O diretor da galeria Castelli o convidou para uma visita ao local. Dificilmente se

pode responder a essa questão, o que dá a autoridade a qualquer mundo da arte, sem uma definição mais cognitivista do que a de Dickie, mas não vou abordar o assunto aqui.

Filósofos gostam de apelar para o “nosso” conceito disso ou daquilo. Wollheim temia que certa prática artística resultasse na “desintegração do nosso conceito de ‘arte’ como tal”. Mas, na verdade, muito pouco do “nosso” conceito chegou a sobreviver aos experimentos de vanguarda dos anos 1960. O que foi revolucionário, no caso do Fluxus, foi que o movimento removeu da concepção de arte recebida quase tudo o que se pensava fundamentar a distinção, como no seguinte catálogo parcial que extraio do *Manifesto Fluxus*, de George Maciunas, de 1966: “Exclusividade, Individualidade, Ambição... Significação, Raridade, Inspiração, Habilidade, Complexidade, Profundidade, Grandeza, Valor institucional e Valor de consumo.” E aqui, com o mesmo espírito, um programa articulado por Yvonne Rainer para o grupo Judson Dance: “NÃO para o espetáculo, não para o virtuosismo, não para transformações, magia e fazer acreditar, não para o *glamour* e transcendência da imagem da estrela.” Com o advento da Arte Conceitual, no final da década, não mais se exigia que houvesse um objeto material (um “artefato”?), nem era necessário, caso existisse de fato um objeto, que ele tivesse sido feito pelo artista. Alguém podia fazer a arte mesmo não sendo um artista, ou ser um artista sem fazer a arte pela qual recebia o crédito. “Parei de fazer objetos”, o artista Douglas Huebner disse numa entrevista de 1969. “E não estou tentando tirar nada do mundo. Nem estou tentando reestruturá-lo. Não estou tentando dizer nada ao mundo, de fato. Não estou tentando dizer ao mundo que ele poderia ser melhor sendo isso ou aquilo. Estou apenas, sabe?, tocando-o ao fazer essas coisas, e deixando-o bem do jeito que ele é.” Deixar o mundo como o encontramos, como nos disse Wittgenstein, dessa vez de modo profundo, é o que acontece com a filosofia. Os artistas não precisam seguir os passos de Huebner, mas ao menos eles podem fazer isso e, mesmo assim, continuar a ser artistas. A definição de arte teria de ser construída sobre as ruínas do que se pensava ser o conceito de arte em discursos anteriores.

A beleza destronada

O que se pode deduzir dessa história de desaparecimento conceitual não é que a arte é indefinível, mas que as condições necessárias para que algo seja arte terão de ser bastante gerais e abstratas para se adequar a todos os casos imagináveis e, em particular, que resta muito pouco do “nosso conceito de arte” em que se basear para o autor de uma definição real. Em *A transfiguração do lugar-comum*, propus duas condições, resumidas como “x é uma obra de arte se corporifica um significado”, formulação cujo principal mérito se encontra naquilo mesmo que constitui sua fraqueza. Falta em minha protodefinição, assim como em todas as definições dos anos 1960 que conheço, alguma referência à beleza, o que certamente seria uma das primeiras condições a serem propostas por um analista conceitual na virada do século XIX para o XX. A beleza tinha desaparecido não apenas da arte avançada dos anos 1960, mas também da filosofia da arte daquela década. Se qualquer coisa pode ser uma obra de arte e nem tudo é belo, a beleza não *poderia* ser realmente parte da definição de arte. A beleza pode ser concebida como uma disjunção no vocabulário de apreciação e, assim, ser contemplada pelo conceito principal de Dickie. No entanto, a partir dos anos 1960, ela raramente foi mencionada nos textos de periódicos sem um tom de escárnio desconstrucionista. Não muito tempo depois do estabelecimento da Fundação John Simon Guggenheim, em 1925, seus fundadores consideravam como seus beneficiários imediatos “homens e mulheres dedicados a levar adiante as fronteiras do conhecimento e à criação de beleza”. A arte era tacitamente definida em termos de criação de beleza, e a criação de beleza era colocada em equivalência com a expansão das fronteiras do conhecimento. O logo do Instituto de Estudos Avançados de Princeton, em 1930, mostra duas figuras alegóricas femininas, uma delas vestida e a outra nua, intituladas Beleza e Verdade, nessa ordem, a roupa indicando, talvez, que a Beleza é a Verdade vestida. Porém, cerca de quarenta anos depois, a referência à criação da beleza praticamente desaparece da linguagem autorizada do Fundo Nacional das

Artes, não apenas porque tinha simplesmente desaparecido da pauta artística em 1965, mas também porque, como aprendemos no recente estudo de Michael Brenson sobre o Fundo Nacional das Artes, seus patrocinadores viam os artistas como fonte de ideias que poderiam ser valiosas na pauta nacional para ganhar a Guerra Fria.

Naqueles anos, entretanto, a arte moderna foi repudiada como algo subversivo e destrutivo e essencialmente antiamericano por personagens como o congressista George A. Dondero, de Michigan, que escreveu: "A arte moderna é comunista porque é distorcida e feia, porque não glorifica nosso belo país, nossa gente alegre e sorridente e nosso progresso material. A arte que não embeleza nosso país em termos diretos e simples, que todos possam entender, gera insatisfação. Ela, por conseguinte, opõe-se ao nosso governo, e aqueles que a criam ou promovem são nossos inimigos." O magnata da comunicação William Randolph Hearst menciona que Brenson "igualava qualquer forma de radicalismo artístico ao comunismo e supunha que as obras de artes produzidas de maneira não tradicional fossem um meio disfarçado de propaganda comunista". Esse é apenas um caso, como veremos, da politização da beleza.

No início dos anos 1990, o crítico David Hickey foi questionado sobre qual seria, para ele o tema central da década. "Arrebatado de meu devaneio, eu disse: 'A beleza', e depois, com mais firmeza: 'O tema dos anos 1990 será a *beleza*.'" Essa resposta foi recebida, ele relembra, com um "silêncio de total incompreensão... Eu tinha entrado nessa *zona morta*, nesse abismo silencioso". Deixem-me começar a pôr esse silêncio numa perspectiva possível, levando em consideração a fotografia de Robert Mapplethorpe, que se tornara notória em 1989 quando a exposição *The Perfect Moment* (O momento perfeito) foi cancelada pelo Museu de Arte Corcoran, num lance imprudente de antecipação diante do perigo de que o Fundo Nacional das Artes pudesse ser cancelado em votação caso nossos legisladores descobrissem o que ele estava patrocinando. O receio baseava-se no forte conteúdo sexual das imagens, marca registrada do fotógrafo – embora também fosse essencial para as

realizações de Mapplethorpe o fato de seu trabalho ser assumidamente belo. Foi a beleza das imagens, mais do que seu conteúdo frequentemente escandaloso, que indispsôs o artista com a fotografia de vanguarda. Quando eu estava escrevendo meu livro sobre Mapplethorpe, *Playing with the Edge* (Jogando com o limite), perguntei a um fotógrafo que, naquele momento, estava fazendo experiências com câmeras pinhole o que achava dele. Descartou Mapplethorpe como um *pompier* – um artista tão preocupado com a elegância que perdera o contato com os limites de seu meio de expressão. Os imperativos do Modernismo tendiam a fazer do simples instantâneo granulado o paradigma da pureza fotográfica, aplicando à fotografia a visão purgadora de Greenberg, da busca pelo que é inerente no meio. O ataque a Mapplethorpe se dava porque seu trabalho era belo demais para se qualificar à aceitação da crítica. “Um escritor argumentou que se eu pintasse sexo e violência, tudo bem, mas ninguém tinha permissão para pintar nada que fosse belo”, recorda Gerhard Richter. “A moda transformada da época”, se posso me apropriar da linguagem pesarosa de Kant com relação ao destino da Metafísica, “traz para a beleza apenas o escárnio; uma matrona proscrita e abandonada.”

Há algo mais no destronamento da beleza, contudo, do que a descoberta de que ela não tem lugar na definição de determinada arte ou, sob a luz do pluralismo pós-moderno, na definição da arte em geral. Existe a sensação amplamente difundida de que, de algum modo, a beleza trivializa aquilo que a possui. A eventual filosofia da beleza se contentou com o pensamento, frequentemente atribuído a David Hume, de que ela está apenas nos olhos de quem a contempla. Hume, de fato, sustentou, no ensaio *Da liberdade civil*, “que a beleza das coisas existe na mente”, mas, para Hume, isso não a distingue, em nenhum sentido, de qualquer outra coisa, visto que “sabores e cores e todas as outras qualidades sensoriais não se encontram nos corpos, mas nos sentidos”, como ele escreve em “O cético”.

O caso é o mesmo com a beleza, a deformação, a virtude e o vício. Essa doutrina, entretanto, não parte mais da realidade dessas

qualidades do que da realidade daquelas... Mesmo que se admitisse que as cores encontram-se apenas nos olhos, será que os tintureiros e os pintores chegariam a ser menos considerados ou estimados? Há suficiente uniformidade nos sentidos e nos sentimentos humanos para fazer de todas essas qualidades o objeto da arte e do raciocínio e para ter maior influência sobre a vida e os costumes.

Contudo, até um argumento filosófico de que a beleza pode reivindicar o mesmo peso ontológico da virtude e do vício não eliminaria inteiramente a sensação de que há algo de quase desamparado ou mesmo de indecente na busca da beleza – algo que não se manifesta no caso das outras categorias estéticas, a respeito das quais seríamos alertados pelos analistas de Oxford, caso estivéssemos interessados em fazer algum progresso em estética, como “o delicado e o atarracado”, para citar os exemplos de J. L. Austin. Entretanto, nenhuma dessas categorias comporta o peso moral da beleza na tradição estética. A autêntica revolução conceitual, na verdade, não é tanto purgar o conceito de arte das qualidades estéticas, mas purgar o conceito de beleza da autoridade moral que sentimos que ela deve ter possuído, a tal ponto que possuir beleza chegue a ser percebido como algo moralmente questionável. No auge da Guerra do Vietnam, o pintor Philip Guston deu adeus às belas pinturas que construíram sua reputação e, no lugar delas, começou a pintar alegorias do mal, que, de maneira coerente com a mensagem moral que pretendia passar, não poderiam possuir o estigma da beleza.

Em 1927, numa carta a Thomas Monro, George Santayana escreveu, a respeito de sua geração: “Não éramos muito posteriores a Ruskin, Pater, Swinburne e Matthew Arnold. Nossa atmosfera era a de poetas e pessoas tocadas pelo entusiasmo ou pela tristeza religiosos. A beleza (que agora não deveria mais ser mencionada) era então, dia e noite, uma presença vívida, ou uma ausência dolorosa.” Era precisamente a beleza da arte que justificava o quanto ela era estimada na época de Santayana. Aqui estão, por exemplo, algumas reflexões dos primeiros escritos do contemporâneo de Santayana, G. E. Moore, reflexões

quase ininteligíveis hoje em dia: “Só posso ver que aquilo que é designado pela beleza consiste simples e unicamente no que constitui um fim em si mesmo. O objeto da arte seria, então, aquilo para o que os objetos da moral são meios, e a única coisa para a qual eles são meios. A única razão para ter virtudes seria a de produzir obras de arte.” Em seu texto de juventude, *Arte, moral e religião*, Moore escreveu: “A religião é simplesmente uma subdivisão da arte”, o que ele explica da seguinte forma: “Todo propósito valioso ao qual a religião se presta também é contemplado pela Arte; e a Arte talvez cumpra melhor esse papel, se considerarmos que ela tem maior abrangência de bons objetos e boas emoções.” Sem nenhuma dúvida, Moore acreditava que a arte pode assumir os propósitos da religião por causa da beleza que ela possui essencialmente. Proust foi muito tocado pelo livro de Robert de Sizeranne intitulado *Ruskin et la religion de la beauté* (Ruskin e a religião da beleza), de 1897.

Agora eu gostaria de propor uma especulação histórica: o imenso apreço de que a arte continua a gozar hoje em dia consiste numa herança dessa visão elevada da beleza. É bastante comum dizer-se, algumas vezes de modo cínico, que a arte substituiu a religião na consciência contemporânea. Minha especulação é que essas atitudes vitorianas e eduardianas sobreviveram ao repúdio da própria beleza. Vou ainda mais longe e sugiro que, se existe um lugar para a beleza na arte hoje em dia, ele está associado com essas sobrevivências, que estão profundamente incrustadas na consciência humana. O lugar da beleza não se encontra na definição ou, para usar uma expressão um tanto desacreditada, na essência da arte, de onde a vanguarda acertadamente a removeu. Essa remoção, contudo, não foi apenas o resultado de uma determinação conceitual, mas foi também, como pretendo argumentar, o resultado de uma determinação política. É o resíduo da política estética que permanece na negatividade encontrada, hoje em dia, nas atitudes com relação à beleza na arte. A ideia de beleza, como escreveu recentemente para mim o poeta Bill Berkson, é “uma coisa amarrotada e en-sopada”. No entanto, o *fato* da beleza é outro assunto. Numa passagem quase no início de *À sombra das moças em flor*, Marcel

(o narrador), viajando de trem para Balbec, vê uma garota camponesa que, no começo da manhã, se aproxima da estação para oferecer café e leite. “Senti, ao vê-la, aquele desejo de viver que renasce em nós a cada vez que novamente tomamos consciência da beleza e da felicidade.” Considero profunda a psicologia de Proust, por associar a consciência da beleza ao sentimento de felicidade – também trivializado em tempos modernos –, contanto que não entremos em conflito por causa de uma negatividade que não havia modificado a ideia de beleza na geração de Proust, Moore e Santayana. Gostaria de levar isso adiante. O peso moral atribuído à beleza é o que nos ajuda a entender por que a primeira geração da vanguarda considerava tão urgente desalojar a beleza de seu lugar equivocado na filosofia da arte. Ela ocupava aquele lugar em virtude de um erro conceitual. Uma vez que estejamos prontos para perceber aquele erro, deveríamos ser capazes de redimir a beleza novamente para o uso artístico. A análise conceitual, sem o reforço de um tipo de arqueologia foucaultiana, não é suficientemente poderosa para nos ajudar nessa tarefa. Se não fosse, por exemplo, a vanguarda artística do século XX, é quase certo que os filósofos continuariam a ensinar que a relação entre arte e beleza é conceitualmente estreita. Foi necessária a energia da vanguarda artística para abrir, entre a arte e a beleza, uma brecha que anteriormente seria impensável – e, como veremos, permaneceu impensável bem depois de ter sido aberta, em grande medida porque a relação entre arte e beleza era considerada detentora da força de uma necessidade *a priori*.

A revelação de Moore

Nas últimas partes de seu livro *Principia Ethica*, Moore escreveu: “De longe as coisas mais valiosas que conhecemos ou podemos imaginar são certos estados de consciência que podem ser descritos, imperfeitamente, como os prazeres da interação humana e a fruição de objetos belos.” Ele considerava o argumento “tão óbvio que corria o risco de parecer uma bana-

lidade". Ninguém, Moore alega, "nunca duvidou de que o afeto pessoal e a apreciação do que é belo na Arte ou na Natureza sejam bons em si mesmos". E continua: "Nem parece provável que alguém chegue a pensar que qualquer outra coisa tenha remotamente um valor tão grande quanto as que estão incluídas nesses dois tópicos." As argumentações confiantes de Moore parecem hoje quase chocantes de tão provincianas, mas posso supor que eram um lugar-comum em seu mundo. O que não seria um lugar-comum, contudo, é o que ele diz em seguida, que "essa é a derradeira e fundamental verdade da Filosofia Moral" e que esses dois valores "formam o derradeiro fim racional da ação humana e o único critério do progresso social". As pessoas podem chegar a aceitar essas alegações como verdades, mas elas parecem ser, diz Moore, "verdades que de modo geral foram negligenciadas".

Penso que Moore devia estar certo pois, se essas alegações eram verdades, elas de modo geral eram negligenciadas, uma vez que foram recebidas com a força de uma revelação pelo círculo de Bloomsbury, cuja filosofia da arte e da vida derivava completamente do ensinamento e do exemplo de Moore. Em *Minhas primeiras crenças*, John Maynard Keynes caracterizou as ideias de Moore como "estimulantes, animadoras, o começo de um renascimento, a abertura de um novo céu numa nova Terra. Nós éramos os precursores de um novo desígnio divino, não tínhamos medo de nada... os objetivos primordiais na vida eram o amor, a criação e a fruição da experiência estética e a busca do conhecimento". De acordo com Vanessa Bell, "uma grande e nova liberdade parecia prestes a chegar". Quando Lady Ottoline Morrell faleceu, em 1938, sua memória foi celebrada com um epitáfio surpreendentemente pouco inspirado, considerando a estatura literária de seus autores, T. S. Eliot e Virginia Woolf: "um bravo espírito, incólume, / deleitando-se na beleza e na bondade / e no amor de seus amigos". Qualquer membro do círculo de Bloomsbury, ao qual Virginia Woolf e Lady Ottoline pertenciam diretamente, e T. S. Eliot de modo marginal, teria desejado que sua memória fosse celebrada precisamente nesses termos. O libretista de Puccini para a *Tosca*

incluiu, na ária da heroína, o que eram efetivamente os ideais de Bloomsbury: *Vissi d'arte, vissi d'amore* (Vivi para a arte, vivi para o amor). A ópera foi encenada em 1900 – *Principia Ethica* foi publicado em 1903 –, embora ambientada no ano de 1800, quando me parece que uma pessoa como Tosca teria dito que viveu para o *prazer*, pois esse era o conceito central na psicologia moral do Iluminismo, como podemos verificar até mesmo em Kant, quando ele aborda o tema da beleza. Acho difícil acreditar que qualquer um vivesse para a arte em 1800, embora essa pudesse ter sido a filosofia de vida romântica. Entretanto, o amor e a arte – a arte por causa de sua beleza – eram precisamente os termos que definiam os valores de Bloomsbury, cujo esquema de valores derivava do *Principia Ethica*. Amor e amizade, por outro lado, e aquilo de que Moore fala como sendo “a apreciação adequada de um objeto belo” seriam suficientes, sem precisar da religião, para as principais necessidades morais dos seres humanos modernos.

A beleza é universal

Com exceção de Hume e Hegel, os estetas clássicos não faziam nenhuma distinção especial entre “Arte ou Natureza” quanto à apreciação do belo, e é preciso ter em mente que essa indiferença raramente era contestada na estética filosófica ou na própria prática artística quando Moore escreveu seu *Principia Ethica*. No máximo, penso, ele supunha que a apreciação de uma beleza natural era superior à apreciação da beleza artística, sobretudo porque “pensamos realmente que a contemplação emocional de uma cena natural, supondo que suas qualidades de beleza sejam equivalentes, é de certo modo um estado de coisas melhor do que a de uma paisagem pintada; poderíamos pensar que o mundo seria aperfeiçoado caso pudéssemos substituir as melhores obras da arte representativa por objetos *reais* de beleza equivalente”.

Isso merece um aparte. Em dado momento, Moore nos convida a considerar dois mundos. Imagine o primeiro “tão belo

quanto você puder; inclua nele as coisas desta Terra que você mais admire – montanhas, rios, o mar; árvores e o sol poente, as estrelas e a Lua”. Imagine o outro como “simplesmente um amontoado de sujeira, contendo tudo o que é mais repulsivo para nós... nele inteiro, até onde for possível, sem nenhum elemento que possa redimi-lo”. Agora, “a única coisa que não estamos habilitados a imaginar é que algum ser humano tenha visto ou, por alguma hipótese, possa ver e fruir a beleza de um ou odiar a infâmia do outro”. Então o argumento de Moore assume a mesma energia lógica à qual o argumento ontológico recorre, e podemos parafraseá-lo em seus termos. Esses dois mundos agora têm, uma vez que os imaginamos, aquilo que os antigos filósofos designariam como “realidade objetiva”. Isto é, eles têm a realidade de algo em que conseguimos pensar – são “objetos do pensamento”. Não seria intrinsecamente melhor que eles tivessem também – usando de novo uma expressão filosófica de outra época – realidade *formal*? Não seria melhor, então, que o mundo belo existisse de fato, em lugar do mundo feio, embora ninguém possa desfrutar dele? “O exemplo é extremo”, admite Moore. E ele admite também “que nosso belo mundo seria melhor ainda caso houvesse seres humanos nele para contemplar e fruir suas belezas”. É claro que é nisso em que Moore está interessado realmente, embora continue a ser importante para ele que “o mundo belo *em si mesmo* é melhor do que o mundo feio”.

Acredito de fato que o argumento caracteristicamente engenhoso de Moore tem muita verdade psicológica. Quero dizer, há descrições de estados de coisas que poderiam ser aceitos como belos e como feios por praticamente qualquer pessoa, especialmente se forem postos em contraste. Como exemplo do primeiro tipo, eis uma observação do crítico de arte e moralista John Berger:

Em Istambul, o interior doméstico, tanto nas favelas quanto em outros lugares, é um local de repouso, em profunda oposição ao que existe do lado de fora. Apertados, mal cobertos, tortos, estimados, esses interiores são como preces, não só porque eles se opõem ao

tráfego do mundo como tal, mas porque são uma metáfora do jardim do Éden ou Paraíso.

Os interiores oferecem simbolicamente as mesmas coisas que o Paraíso: repouso, flores, frutos, quietude, materiais macios, doçuras, limpeza, feminilidade. A oferta pode ser tão imponente (e vulgar) quanto um dos quartos do Sultão no harém ou tão modesta quanto o padrão reproduzido em um quadrado de algodão barato formando um cortinado em torno de uma almofada no chão de uma choupana.

Com variações de gosto e de circunstância, esses Édens simbólicos – interiores ou jardins – incorporariam mais ou menos os tipos de coisas e qualidades que Berger enumera. Encontrei uma descrição fortemente contrastante, feita por um guerrilheiro da América Central, sobre a maneira de tratar os prisioneiros cuja determinação e cujo espírito se desejam quebrar: basta trancá-los em espaços frios e úmidos, sem nenhum tipo de luz, com vermes e comida estragada, cercados por seus próprios excrementos. É o que se pode denominar uma tortura estética. Escolher qual dessas condições é preferível não depende de *gosto*! Oferecida a opção, qualquer um escolheria o paraíso e não o inferno na selva. A beleza pode até ser subjetiva, mas é universal, como insistia Kant. E essa deve ser a intuição que está por trás do pensamento de Moore que associa a beleza com a bondade e daquele que, em Proust, associa-a com a felicidade. A associação se dá com algo inerente à natureza humana, o que explicaria por que a realidade estética é tão importante como de fato é e por que a privação estética – privando indivíduos da beleza – deveria ter mesmo assumido a importância que assumiu nas propostas artísticas da vanguarda.

Boa arte pode não ser bela

Em todo caso, Moore acreditava, no que diz respeito às artes pictóricas, que uma bela pintura é uma pintura de um belo objeto. E acho que isso deu certa importância ao museu de belas-artes, que começou a ser visto, naqueles anos, como um lugar onde se podia experimentar a beleza. No romance de Henry Ja-

mes *A taça de ouro*, de 1905, o personagem Adam Verver, um homem muito rico que vive no exterior, concebeu a ideia de construir um "museu dos museus" para a "metrópole norte-americana" que lhe dera sua riqueza. Ele estava fazendo isso para "livrar as pessoas de sua terra natal da servidão da feiura". Não haveria nenhum meio – ou nenhum meio fácil – de transformar Detroit ou Pittsburgh nas Montanhas Catskill ou no Grand Canyon. Entretanto, a beleza artística podia ser transportada, e se os cidadãos da metrópole americana privados esteticamente podiam ser postos diante de "tesouros cuidadosamente selecionados para a inegável santidade" isso seria um imenso benefício, caso Moore estivesse certo ao afirmar que a contemplação de belos objetos constitui um dos mais elevados benefícios morais. Isso ajuda a explicar por que a arquitetura dos museus assumiu a forma de templo na época de James.

O problema era que a pintura modernista, exatamente naquele momento, estava começando a dar uma guinada, um tanto acentuada, para longe do modelo mimético. Roger Fry, discípulo de Moore, era um pintor modernista e crítico de arte. Ele organizou duas notórias exposições "pós-impressionistas" na galeria Grafton, em Londres, em 1910 e 1912, nas quais as representações artísticas divergiam tanto dos motivos que reproduziam que mesmo os críticos de arte profissionais não viam nenhuma maneira de abordá-las. Fry escreveu: "A maioria dos críticos deu vazão a sua desaprovação e a seu desprezo em termos inequívocos. Um cavalheiro se recusou de tal modo a ser responsável pela sua própria inabilidade em entender essas pinturas que foi obrigado a concluir que se tratava de uma colossal peça pregada pelos organizadores da exposição e, em particular, por mim." Eis aqui a tentativa de Fry de explicar a incapacidade deles de ver o que os modernos de Bloomsbury – e, a esse respeito, o próprio Moore, que chegou a achar a exposição de 1910 o evento mais importante daquele ano – consideravam como a beleza objetiva naquelas obras sem precedentes (itálico meu):

Quase sem exceção, eles assumem tacitamente que a meta da arte é a representação imitativa, contudo nenhum deles tentou

apresentar qualquer justificativa para essa curiosa proposição. Muito se disse sobre esses artistas que buscam o feio em vez de nos consolar com a beleza. Eles se esquecem de que *toda nova obra com uma forma criativa é feia até que se torne bela*, de que comumente aplicamos a palavra belo àquelas obras de arte cuja unidade a familiaridade nos permitiu compreender facilmente e de que achamos feias aquelas obras nas quais ainda a percebemos apenas com esforço.

De fato, a percepção das pinturas como feias constitui, segundo a visão de Fry, a projeção sobre elas de uma confusão mental que será removida por um curso de educação estética, permitindo que a beleza seja vista. Pintores pós-impressionistas, Fry diz adiante, afirmam “a suprema importância da forma, que necessariamente põe em segundo plano o lado imitativo da arte”. Essa é a base do formalismo de Fry.

No entanto, o próprio Fry cometeu um erro ainda maior do que o de pensar que a meta das pinturas é imitar a natureza. O erro é que a meta das pinturas é a de serem belas. Dou grande crédito a Fry por ele pensar que algo precisava ser explicado àqueles que zombavam da pintura pós-impressionista para que eles conseguissem perceber sua excelência, assim como fez o grupo Bloomsbury, mas chamo a atenção especialmente à sua visão *a priori* de que a pintura em questão na verdade *era* bela, bastando que os observadores soubessem como contemplá-la. É um lugar-comum pensar que a história do Modernismo equivale à história da aceitação. Essa fábula é contada e recontada por professores e conferencistas que tratam da apreciação da arte. A história da arte sempre tem um final feliz. A *Olympia*, de Manet, vilipendiada em 1865, constituiria um tesouro mundial um século mais tarde, o que fundamenta uma pequena homilia à restrição da crítica. Em *O caminho de Guermantes*, Proust escreve sobre a maneira como “o abismo intransponível entre o que eles consideraram uma obra-prima de Ingres e o que eles supuseram que seria para sempre um ‘horror’ (*Olympia* de Manet, por exemplo) encolheu até que as duas telas parecessem gêmeas”. Como isso acontece? Fry acreditava que acontece por meio da explicação crítica. As pessoas têm de ser levadas a entender a obra, e então verão de que modo ela é excelente. Isso, mais do

que as explicações que ele efetivamente deu, constitui a grande realização de Fry. Pois fica claro que a boa qualidade artística com frequência requer uma explicação para que possa ser apreciada, algo que Hume entendia perfeitamente. “Em muitos arranjos da beleza, em particular naqueles das belas-artes”, escreveu Hume na “Seção Um” de seu livro *Uma investigação sobre os princípios da moral*, “um dos requisitos é empregar muita argumentação racional a fim de experimentar o sentimento apropriado; e uma inclinação falsa pode frequentemente ser corrigida pelo argumento e pela reflexão.” Hume não demora a dizer que “a beleza moral compartilha muito dessa última espécie”.

Com ressalvas, aceito o argumento de Fry, assim como o espírito da maravilhosa observação de Hume. O que quero rejeitar, contudo, é a suposição de que a história da apreciação sempre culmina na apreciação da *beleza*. Ela pode culminar na apreciação da qualidade artística, como Hume de fato quis argumentar em seu grande ensaio sobre a maneira de arbitrar crítica e objetivamente as diferenças de gosto. O erro consistiu em acreditar que qualidade artística é o mesmo que beleza e que a percepção da qualidade artística consiste na percepção estética da beleza. Mas essa era, tal como vejo, a suposição da estética eduardiana que o tipo de arte selecionada para a exposição na galeria Grafton deve ter posto em questão. Os eduardianos estavam totalmente certos, por exemplo, em começar a apreciar a arte africana. Eles estavam certos até mesmo em pensar que, por motivos formais, ela podia ser vista como bela. Os vitorianos pensavam que, ao fazer arte, os “povos primitivos” estavam tentando elaborar objetos belos, apenas não sabiam exatamente como conseguir isso, daí sua condição de “primitivos”. Os eduardianos se consideravam avançados porque o formalismo lhes permitia ver como belo aquilo que Fry chamava de “escultura negra”. Todavia, eles estavam errados em pensar que tinham aprendido, por meio do formalismo, a ver a beleza como a grande questão da arte africana. A beleza nunca tinha sido a questão central dessa arte, nem era a questão central de grande parte do melhor da arte mundial. E ela raramente é a questão central da arte hoje em dia.

Tendo vivenciado a exposição *Sensation* (Sensação), de 1999, no Museu do Brooklyn, podemos concordar com Fry. Os críticos, praticamente sem exceção, condenaram a arte e tiveram a certeza de que estavam sendo usados. Mas eles estavam prontos para ver isso mais como uma questão de direitos garantidos pela Primeira Emenda do que como uma questão estética, e nesse ponto provavelmente estavam mais corretos do que alguém estaria ao esperar que, por meio de uma argumentação, finalmente a beleza seria vista. Não é nem nunca foi o destino de toda arte ser vista como bela, afinal de contas. David Hume não teria como saber disso. E talvez seja cedo demais, historicamente, para Roger Fry saber disso também, mas nem tanto, porque a arte que seus contemporâneos tinham tanta dificuldade em aceitar com frequência se mostrou boa em termos artísticos, exatamente do modo como ele tinha previsto e como Hume explicou: por meio da análise crítica paciente. Grande parte do que impedia as pessoas de ver a excelência das primeiras pinturas modernas se devia a teorias inaplicáveis acerca do que a arte deveria ser. Contudo, mesmo que alguém chegasse a ver que aquela arte que tanto alarmara e enervara os críticos de Fry era boa, afinal, isso não significava que a pessoa chegaria a vê-la como bela! A tela *Nu bleu* (Nu azul), de Matisse, é uma boa e até mesmo grande pintura, mas sustentar que ela é bela é falar nada. A fim de descobrir qual pode ser o papel da beleza na arte do nosso tempo, precisaremos livrar-nos do axioma eduardiano segundo o qual a boa arte é categoricamente bela, basta que reconheçamos de que maneira ela é bela. É uma conquista da história conceitual da arte no século XX o fato de termos uma ideia muito mais complexa da apreciação artística do que a que estava disponível para os primeiros modernistas, ou para o Modernismo em geral, até sua formulação na obra de Clement Greenberg, já nos anos 1960. Vou tratar disso no próximo capítulo, que aborda o que chamei de a "Vanguarda Intratável".

2. A VANGUARDA INTRATÁVEL

Tenho um desejo louco e radiante de assassinar a beleza...
Tristan Tzara

Logo no início de *Uma temporada no inferno* – supostamente uma abordagem alegórica de sua tumultuada relação com o poeta Paul Verlaine – Rimbaud escreve: “Uma noite, sentei a Beleza em meus joelhos; e a achei amarga, e abusei dela.” A “amargura da beleza” tornou-se epidêmica entre os artistas de vanguarda do século seguinte, mas era uma ideia rara em 1873, quando Rimbaud publicou esse poema. Na pintura de Fantin-Latour, do ano anterior, *Un Coin de Table* (Um canto de mesa), Rimbaud aparece sentado com Verlaine e alguns outros boêmios num grupo chamado *Les villains bonhommes* (Os jovens cafajestes), dos quais se pode dizer que Rimbaud e Verlaine eram os piores. O retrato de Rimbaud – o único verdadeiro retrato dele que possuímos – é de uma juventude singularmente bela, quase angelical, com cachos dourados, mostrada num estado pensativo. Ele tinha dezoito anos e era um devasso. E a disparidade entre seu caráter e sua aparência, como no personagem Dorian Gray, de Oscar Wilde, é uma célebre inadequação que contribuiu para dar à beleza uma má reputação. Sua maldade se estende até mesmo a suas preferências estéticas, que ele cataloga na seção

Délires (Delírios) de seu poema: "Pinturas idiotas, placas comerciais, cenários de teatro, panos de fundo para artistas de rua, cartazes, imagens comuns, histórias fora de moda, latim de igreja, pornografia mal escrita, romances para senhoras de idade, contos de fadas, pequenos livros para crianças, velhas óperas, refrões bobos, ritmos ingênuos." O que Rimbaud não poderia saber era que, um século mais tarde, seu inventário se encaixaria no cânone de uma estética alternativa, sob o nome de "brega".

Embora eu não tenha nenhum desejo de me perder em uma interpretação do poema de Rimbaud, ele talvez possa ser lido como um tributo ao poder da beleza, apesar das disparidades. Até que ele abusasse da beleza, na terceira linha, sua vida tinha sido uma celebração "na qual todo coração estava aberto e o vinho fluía livremente". Mas, a partir desse ponto, é como se o poeta tivesse sido sentenciado à loucura – uma temporada no inferno –, como castigo. Ele explicitamente intitula a seção do poema na qual declara suas preferências antiestéticas como *Délires*. Essa seção termina com o que parece ser Rimbaud recuperando os sentidos, embora esse final possa ser lido como uma pesada ironia: "Tudo isso ficou para trás agora. Hoje sei como me inclinar diante da beleza." É como se Rimbaud intuísse um pensamento que dificilmente posso supor que ele tenha lido na *Crítica do juízo*, de Kant, de que "a beleza é o símbolo do moralmente bom".

O texto de Kant não é exatamente fácil de acompanhar, mas ele claramente quer dizer que julgar algo belo é mais do que apenas ter prazer em experimentá-lo. O belo "dá prazer com a exigência da concordância de todos". Por essa razão, "a mente se torna consciente de certo enobrecimento e elevação acima da mera sensibilidade do prazer recebido por meio dos sentidos, e o valor atribuído pelos outros é estimado de acordo com uma máxima de seu ajuizamento". Ao enunciar recentemente os princípios de decoro que haviam sido seguidos na criação de um lar para pessoas que tinham estado presas, o diretor disse: "Tentamos fazer algo belo porque a beleza importa. A beleza diz às pessoas que elas importam." Kant afirma adiante: "o princípio subjetivo ao ajuizar a beleza é representado como *universal*,

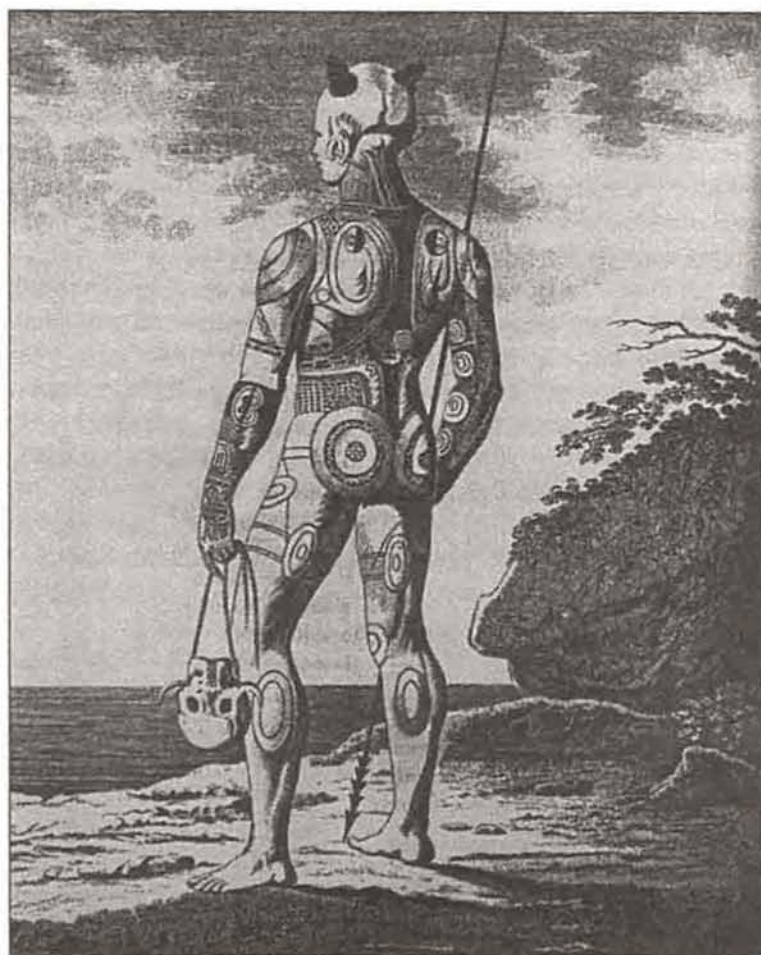
isto é, válido para todos os homens". O abuso da beleza, segundo essa visão, é a ratificação simbólica de uma ofensa contra a moralidade e, por conseguinte, contra a humanidade. "Armei-me contra a justiça", diz Rimbaud, logo após confessar seu crime, e o poema descreve o preço que ele pagou.

Antropologia da beleza

Não está claro se Kant, se é que ele teria podido imaginar tal coisa, consideraria o abuso da beleza *ipso facto* um mal moral, uma vez que a beleza apenas *simboliza* a moralidade, e entre a moral e os juízos estéticos existe apenas o tipo de analogia, para usar o exemplo dele, que se pode estabelecer entre uma comunidade e um corpo vivo. Assim, imperativos estéticos são imperativos morais apenas simbolicamente. Kant reconhece que nem todo mundo concordará, caso a caso, em questões de beleza, entretanto a analogia exige a crença de que todos devem fazê-lo, seja qual for a força do dever. Havia uma tendência iluminista em acreditar que os mesmos princípios morais – a Regra de Ouro, por exemplo – eram encontrados em todas as sociedades, então universalidade devia confundir-se com humanidade. Será que teria havido uma visão paralela a essa em relação à beleza? É interessante que Kant tenha tratado as diferenças morais e estéticas de modos sistematicamente paralelos. Ele aprendeu acerca dos Mares do Sul lendo os relatos das viagens do capitão Cook e foi claramente afetado pela alteridade das sociedades descritas por Cook. E surgiu para ele a questão de saber se *nós* seríamos capazes, do ponto de vista moral, de viver aquelas outras vidas. Na série de casos com os quais ele tenta ilustrar o funcionamento do imperativo categórico, Kant considera afortunado um indivíduo que, em circunstâncias confortáveis, "prefere a indulgência no prazer a se preocupar com a ampliação e o aprimoramento de seus dons naturais afortunados". Seria inteiramente consistente com as leis da natureza que todo mundo devesse viver como "os habitantes dos Mares do Sul", de modo que, segundo uma formulação do im-

perativo categórico, seria permissível que um homem “deixasse seu talento decair e decidisse dedicar sua vida apenas ao ócio, à indulgência e à reprodução”. (Kant não consegue chegar a pensar em sexo, mesmo nos Mares do Sul, de outro modo que não seja como forma de procriação!) Mas *nós* “não podemos de modo algum querer que isso se torne uma lei universal da natureza”, pois, “como um ser racional, uma pessoa necessariamente quer que suas faculdades se desenvolvam, na medida em que estas lhe são dadas para toda sorte de propósitos”. A implicação é que, mesmo não sendo totalmente racionais, os ilhéus dos Mares do Sul devem viver em conformidade com a ética protestante, e é isso que temos de ensinar a eles como missionários morais. Kant não era, em nenhum sentido, um relativista moral. O que os relativistas veem como diferenças na cultura Kant verá apenas como diferenças no desenvolvimento, de acordo com o modelo das diferenças entre crianças e adultos. Os ilhéus dos Mares do Sul são europeus primitivos, assim como uma criança é um adulto primitivo.

Contudo, de modo similar, Kant contesta a estética dos Mares do Sul, tal como a compreende. Supostamente, baseado nas ilustrações antropológicas que deve ter visto, ele sabia que há lugares no mundo em que os homens têm o corpo coberto com um tipo de tatuagem em espirais: “Poderíamos adornar uma figura com todo tipo de espirais e linhas simples porém regulares, como os neozelandeses fazem com as suas tatuagens, se ao menos essa figura não fosse um ser humano”, ele escreve na *Crítica do juízo*. Na mesma seção desse livro, ele diz: “Poderíamos acrescentar a uma construção muita coisa que agradaria imediatamente a visão, se ao menos esta não fosse uma igreja.” Esses são imperativos do gosto, e é notável que Kant considere a tatuagem apenas como uma forma de ornamentação, digamos que como a rica estatuária numa igreja, em vez de considerá-la um conjunto de marcas que, de acordo com a verdade antropológica, pode nada ter a ver com o embelezamento, mas, em vez disso, serve para conectar a pessoa tatuada com um esquema mais abrangente de mundo.



3. Gravura de um homem tatuado.

Algo além da ornamentação.

A tatuagem pode fazer quem a usa ser admirado, não tanto por motivos estéticos, mas muito mais por algum significado que ela possui nessa pessoa – digamos, proeza militar, um lugar na hierarquia cósmica, ou ainda uma evidência de que passou por alguma provação. Algo similar ocorre com os anéis metálicos que as mulheres Paduang, de Burma, usam no pescoço.

O número de anéis e a altura que eles atingem podem indicar que a mulher que os usa é uma pessoa importante, sem significar atributo de beleza. E algo da mesma natureza pode ser verdadeiro a respeito do ornamento que Kant evidentemente considera ofensivo ao gosto, digamos, na igreja barroca alemã – como se as paixões do iconoclasmo norte-europeu fossem mera expressão de repugnância [estética]. Então, é com referência aos juízos cognitivos, e não aos estéticos, que isso deve ser abordado. Eu hesitaria em dizer que todos os casos do assim chamado embelezamento podem ser evitados dessa maneira, entretanto a possibilidade sugere que uma beleza universal pode ser inteiramente coerente com diferenças culturais, consistindo o nosso erro em considerar certas coisas como estéticas quando elas têm uma função completamente diferente e mais cognitiva. A diversidade estética da arte mundial é coerente com a ideia de que a beleza é mais ou menos a mesma em toda parte, caso alguém queira defender essa tese, e a de que ela evocaria naqueles que a contemplam, em qualquer lugar em que fosse encontrada, o mesmo senso de enobrecimento.

Se, por outro lado, a tatuagem encontrada nos Mares do Sul realmente for bela “aos olhos dos ilhéus”, Kant deverá sentir-se no direito de considerar que eles só estão errados, apenas não sabem o que a beleza é, algo que ele definiria em termos do que poderíamos também denominar estética protestante. Mesmo Hegel, o primeiro grande filósofo que conheço que realmente parou para observar pinturas e ouvir música e era, como podemos verificar, um extraordinário crítico de arte, mesmo ele teve dificuldades com outras tradições. “Os chineses”, afirmou em seus *Cursos de filosofia da história*, “têm como uma característica geral um notável dom na imitação, que exercitam não apenas na vida cotidiana, como também na arte. Eles ainda não chegaram a ser bem-sucedidos em representar a beleza como beleza, pois em sua pintura faltam a perspectiva e o sombreamento.” Incidentalmente, Clement Greenberg notou, em certo ponto, que Manet afastou as sombras para as margens de suas formas – do modo, conjectura Greenberg, como ele as via nas fotografias – e isso inevitavelmente planificou suas imagens, o que

conta em alguma medida para o clamor contra o seu trabalho e ao mesmo tempo explica por que Greenberg considerou Manet o primeiro pintor modernista, por ele ter esbarrado na planaridade, que Greenberg declarou ser o atributo decisivo da pintura. O que se subentende em Hegel, em todo caso, é que os chineses ou não têm nenhuma ideia da beleza, ou têm uma ideia errada dela. Ao contrário dos artistas da Oceania ou da África, a maneira como eles desenhavam está realmente associada à competência mimética. Os chineses “observam de modo acurado quantas escamas uma carpa tem, quão denteadas são as folhas de uma árvore etc., [mas] o excelso, o ideal e o belo não constituem o domínio de sua arte e de sua habilidade”. Obviamente, soaria como uma loucura caracterizar uma grande civilização, da estatura da civilização chinesa, como primitiva. E, de fato, já havia certo desatino em pensar nos artistas da Oceania ou da África como primitivos, com a suposição de que eles estavam tentando atingir a beleza por meio da mimesis correta, mas, como crianças, não se encontravam à altura da tarefa e apenas necessitavam de uma educação robusta nas *beaux-arts*. Hegel constata, acidamente, que os chineses são “orgulhosos demais para aprender qualquer coisa com os europeus, embora devam ter reconhecido com frequência sua [nossa] superioridade”. Em termos históricos e factuais, os chineses chegaram efetivamente a reconhecer a correção objetiva da perspectiva ocidental quando ela lhes foi mostrada por missionários, no século XVII. A reação factual deles foi: “E daí?” Não que não exista algo como o correto e o incorreto, mas a correção ótica não tinha nenhum propósito na pintura praticada por eles, em sua cultura. A arte chinesa, em todo caso, era suficientemente bela para ser apropriada com propósitos decorativos na Europa, a partir do século XVII. Mas a cultura chinesa tinha uma ideia muito diferente a respeito dos objetivos da representação e também da relevância da verdade visual. Apesar disso, ninguém considera a arte chinesa feia, como corresponderia ao pensamento operativo da máxima de Roger Fry, segundo a qual as coisas seriam percebidas como feias até serem percebidas como belas. Foi Hegel quem achou que seria necessária a educação estética, fixado como estava no

paradigma renascentista da mimesis como ideal. Como todo o mundo, porém, e de acordo com o que ele diz no prefácio de *A filosofia do direito*, ele era um filho de seu tempo.

Como modernista, Roger Fry entendeu que, em sua época, a ligação entre beleza e representação mimética tinha sido irreversivelmente desatada. Ele sabia que era impossível convencer os críticos hostis de sua exposição a concordar que Cézanne ou Picasso mostram o mundo como realmente o vemos – embora certamente houvesse teóricos preparados para argumentar que eles faziam isso. Assim, Fry precisou defender que isso não é relevante e que a ênfase não deve estar no que se vê, mas na forma – para empregar aqui os termos de seu famoso livro *Visão e forma*. Só então podemos ver a beleza na arte africana e na arte chinesa, abrindo mão dos enganadores critérios miméticos, tão obrigatórios para Hegel. O desatamento da ligação beleza-mimesis tornou possível a Fry tornar-se um grande crítico formalista de arte, mas porque ele continuou a enxergar a ligação entre arte e beleza como uma conexão necessária, de tal modo que, por necessidade, a arte é sempre bela, faltou ocorrer a ele, como teórico, a ideia de que existiram tradições artísticas inteiras nas quais a beleza nunca foi a questão central. Ela não era o tesouro que nos esperava no fim do arco-íris, como recompensa por uma observação persistente. De qualquer forma, nunca foi determinado que o único modo adequado de abordar a arte era a contemplação estética. Em outras palavras, nunca ocorreu a Fry, assim como a Ruskin, que a beleza incontestavelmente presente, por exemplo, nas grandes catedrais pode ter sido um meio e não um fim. A questão não era ficar diante da igreja e olhar com assombro para a sua ornamentação, mas sim entrar na igreja, sendo a beleza a isca, do mesmo modo que ela funciona com frequência no caso das relações sexuais.

Um dos contemporâneos de Fry que parece ter entendido isso foi Marcel Duchamp. Em conversas ocorridas em 1967, Duchamp disse: “Desde Courbet, acreditou-se que a pintura é dirigida à retina. Esse foi o erro de todo o mundo. O retiniano estremece!” Seu argumento é em grande parte histórico: “Antes, a pintura tinha outras funções, ela podia ser filosófica, reli-

giosa, moral. Nosso século inteiro é completamente retiniano, exceto pelos surrealistas, que tentaram sair um pouco disso.” Duchamp, a quem irei retornar, declarou isso para Pierre Cabanne, mas ele tinha sido quase o único a reconhecer a profunda falta de relação conceitual entre arte e estética, com os seus *ready-mades* de 1913 a 1915. E, do ponto de vista da história da arte, ele tinha feito isso exatamente na época certa para que tal falta de relação se tornasse consciente como uma possibilidade filosófica, quando aquilo que podemos chamar de “A era da estética” estava chegando ao fim e quando a nossa época, a atual, que deve muito a Duchamp do ponto de vista artístico, estava começando, vagamente, a despontar.

Em 1905, ruminando o julgamento um tanto farsesco que envolveu Whistler e Ruskin e entreteve o público de Londres em 1879, Proust escreveu que, enquanto Whistler tinha acertado em dizer que há uma distinção entre arte e moralidade, em outro plano Ruskin estava certo ao afirmar que “toda grande arte é moralidade”. Em 1903, como vimos, Moore tinha argumentado seriamente que a consciência da beleza estava entre os supremos bens morais. É seguro falarmos, penso, de uma atmosfera na qual, no início do século XX, a imagem de Rimbaud do abuso da beleza ainda podia ser vista como um abuso da moralidade. Não posso pensar em nenhum gesto mais vívido de abuso da beleza por meio do abuso da grande arte do que o trabalho de Duchamp, de 1919, no qual ele desenhou um bigode num cartão-postal da Mona Lisa e marcou com letras uma leve obscenidade abaixo do paradigma da arte em sua excelência máxima. Como tudo o que foi feito por Duchamp, essa obra é um campo de batalha de interpretações que competem ferozmente entre si, mas quero usá-la aqui como um marco histórico de uma profunda mudança de atitude que exige uma explicação histórica. Quero me concentrar num episódio da história da arte no decorrer do qual, para grande benefício do entendimento filosófico da arte, foi definitivamente aberto um espaço lógico entre a arte e a beleza. Um espaço que permaneceu invisível para os membros do grupo Bloomsbury, essencialmente eduardianos tardios, apesar de todos os seus ideais modernistas. E

permaneceu invisível porque eles cultivavam a ideia, expressa na máxima de Fry, de que obras de arte percebidas como feias acabarão por ser percebidas como belas. Para ser justo, essa máxima continuou a definir, até o limiar de nossa época, o que podemos considerar o *a priori* da percepção artística. “Toda arte profundamente original”, declarou Clement Greenberg, “é inicialmente percebida como feia.” “A mais alta responsabilidade do artista é esconder a beleza”, disse John Cage em sua conferência na Julliard, em 1952, citando o *Haiku*, de W. H. Blythe. Foi uma brecha que permaneceu invisível até o surgimento dos grandes esforços conceituais dos anos 1960 para definir a arte. A abertura dessa brecha é, em minha opinião, a contribuição do que designarei pela expressão “A Vanguarda Intratável”.

Uma revolta contra a beleza

Preparando a cena para a minha explicação histórica, quero retornar rapidamente à filosofia de Moore e em particular à relação entre os dois bens supremos que ele apresenta para que sejam examinados. Moore vê uma relação clara entre bondade e beleza. “Parece provável que o belo deveria ser *definido* como aquilo que faz a contemplação admirada ser boa em si mesma.” Os dois valores, alega Moore, estão tão relacionados entre si “que qualquer coisa bela é também boa”. E continua: “Dizer que uma coisa é bela é dizer não exatamente que ela mesma é boa, mas que constitui um elemento necessário em algo que é bom; provar que algo é realmente belo é provar que um todo, com o qual esse algo mantém uma relação particular, como uma parte do todo, é verdadeiramente bom.” Assim, Moore vê alguns vínculos íntimos entre arte e beleza e entre beleza e bondade. “A respeito da questão de quais *são* as qualidades mentais cuja cognição é essencial para o valor da interação humana, é evidente que elas incluem, em primeiro lugar, todas aquelas variedades da apreciação estética que formaram nossa primeira classe de bens.” Com isso, penso, Moore está buscando uma relação entre a cognição da beleza e o tipo de interação humana no qual

aqueles para os quais a beleza é um valor se empenham em participar. Eles irão buscar interagir com aqueles que são exatamente como eles quanto a prezar ao máximo a experiência estética. Eles tentarão estabelecer relações com aqueles que forem o mais possível como eles mesmos – aqueles cujos “estados mentais”, para usar a expressão de Moore, são bons por si mesmos. E, de fato, esse era o princípio em que se baseava a amizade no Bloomsbury: o grupo era constituído quase inteiramente por aqueles que atribuíam à beleza a mais elevada prioridade moral. Os Bloomsburys viam a si mesmos como os verdadeiros eleitos da civilização.

E eles talvez considerassem como a grande marca de uma civilização o fato de ela criar indivíduos do tipo que eles exemplificavam. Nisso, penso, eles não estavam tão longe de Kant, à luz de sua proposição conclusiva de que a beleza é o símbolo da moralidade, mesmo conectada a ela, segundo essa visão, por meio de um tipo de analogia. A beleza, escreve Kant, introduzindo um termo pouco atraente da retórica, é a *hypotyposis* da moralidade, ao apresentar conceitos morais com certa vivacidade e poesia. Kant observa que, “com frequência, descrevemos objetos belos da natureza ou da arte usando palavras que parecem propor, em sua base, uma apreciação moral. Chamamos edificações ou árvores de majestosas e magníficas, paisagens de risonhas e alegres, e mesmo cores são chamadas de inocentes, modestas, delicadas porque estimulam sensações que têm algo de análogo com a consciência de um estado mental trazido por ajuizamentos morais.” Há, no ajuizamento estético, além disso, um desinteresse vinculado, assim como uma universalidade, que na filosofia de Kant constituía a condição *sine qua non* da conduta moral. A pessoa que valoriza a experiência estética tem uma aptidão moral, visto que se *enobrece* por meio do desinteresse. Recorde-se, ademais, que Kant definia o esclarecimento como a chegada da humanidade à idade adulta – um estágio cultural que, como ele parecia acreditar, os ilhéus dos Mares do Sul ainda não tinham atingido e talvez não atingissem por muito tempo ainda. E, assim sendo, a questão era: como é que justamente aquelas nações definidas pela elevada mentalidade

civilizada chegaram a fazer a mais selvagem e prolongada guerra que a história conhecera até então?

Foi com base nessa questão que o conceito de beleza tornou-se abruptamente politizado pelos artistas de vanguarda, por volta de 1915, o que corresponde à metade do período dos *ready-mades* na carreira de Duchamp. Isso aconteceu, em parte, como um ataque contra a posição segundo a qual a arte e a beleza estavam intimamente ligadas, assim como a beleza e a bondade. E o “abuso da beleza” converteu-se numa ferramenta para dissociar os artistas da sociedade que eles menosprezavam. Rimbaud tornou-se um herói artístico e moral – o poeta que todos queriam ser. “Acredito no gênio de Rimbaud”, o jovem André Breton escreveu para Tristan Tzara, o autor do Manifesto Dadaísta, de 1918. É ao Dadaísmo que me refiro primordialmente no projeto de desconectar a beleza da arte como uma expressão de repugnância moral contra uma sociedade para a qual a beleza era um valor estimado, e que estimava a própria arte por causa da beleza. Eis aqui um relato retrospectivo de Max Ernst:

Para nós, Dadaísmo era acima de tudo uma reação moral. Nossa fúria visava à total subversão. Uma guerra horrível e fútil nos tinha roubado cinco anos de nossa existência. Tínhamos experimentado o colapso, rumo ao ridículo e ao vergonhoso, de tudo aquilo que nos era apresentado como justo, verdadeiro e belo. Minhas obras daquele período não pretendiam atrair, mas fazer que as pessoas gritassem.

Ernst conhecia a guerra – ele tinha servido na artilharia – e sua arte era agressiva, como a sua percepção do quanto os causadores da guerra eram odiosos exigia que fosse. Em alguma medida, isso valia para o Dadaísmo alemão em geral. A primeira exposição dadaísta internacional, em Berlim, tinha cartazes declarando que a arte estava morta – “*Die Kunst ist Tot*” – e acrescentando: “Vida longa às *maschinen Kunst de Tatlin*.” Seus membros não estavam ali para vivificar os valores alemães – eles estavam inclinados a destruí-los, impondo à consciência alemã uma arte que ela não podia engolir. Seus recursos eram

um tipo de insensatez agressiva. O espírito original do Dadaísmo era um tipo de jogo exagerado jogado nas sombras da guerra, um modo de demonstrar, por meio de ações infantis, o desprezo pelo patriotismo retumbante: o próprio termo Dadaísmo vem de Dadá, que, na linguagem infantil, significa “cavalinho de balanço”, e os dadaístas de Zurique registraram seu protesto por meio da bufonaria contra o que Hans Arp denominava “a mania pueril de autoritarismo que podia usar a própria arte para a estultificação da humanidade”:

Enquanto o estrondo das armas soava a distância, nós colávamos, recitávamos, fazíamos versos, cantávamos com toda a nossa alma. Procurávamos por uma arte elementar que iria, segundo acreditávamos, salvar a humanidade do desatino furioso daqueles tempos. Aspirávamos a uma nova ordem.

E aqui está Tristan Tzara no Manifesto Dadá, de 1918:

Há um grande trabalho negativo de destruição a ser realizado. Precisamos varrer e limpar. Afirmar a limpeza do indivíduo após o estado de loucura, agressiva e completa loucura de um mundo abandonado nas mãos de bandidos, que se despedaçam uns aos outros e destroem os séculos.

Por isso o sonho de Tzara de assassinar a beleza.

A arte dadaísta era veementemente efêmera – cartazes, sobrecapas de livros, caligramas, panfletos, recitações –, como esperaríamos de um movimento composto tanto por poetas quanto por artistas plásticos. Essas coisas efêmeras, em sua própria efemeridade, eram o que Tzara celebrava como “meios de combate”. Uma exposição de arte dadaísta poderia consistir em pedaços de papel, instantâneos amarelados e uns poucos esboços do Café Voltaire, de Zurique, onde tudo começou. O Dadaísmo recusa-se a ser considerado belo – e essa é a sua grande significação filosófica quando consideramos a narrativa consoladora segundo a qual, com a passagem do tempo, o que era rejeitado como arte por não ser belo acaba se tornando credenciado como belo e reivindicado como arte. Isso talvez tenha

acontecido com a arte de vanguarda do século XIX e do início do século XX. Matisse, por exemplo, tornou-se para muitos um paradigma da beleza, assim como aconteceu com os impressionistas, tão ultrajados em seu tempo. Vejo o Dadaísmo, por contraste, como o paradigma do que estou denominando “A Vanguarda Intratável”, cujos produtos são percebidos de maneira equivocada caso sejam percebidos como belos. Não é essa a questão nem a ambição deles.

Do gosto à repulsa

A narrativa da redenção estética nos assegura de que, mais cedo ou mais tarde, veremos toda arte como bela, por mais feia que ela tenha parecido no primeiro momento. *Tente ver isso como belo!* torna-se uma espécie de imperativo para todos aqueles que olham para a arte que inicialmente não parece nem um pouco bela. Alguém me disse que percebia beleza nas larvas que infestavam a cabeça de uma vaca, decepada e aparentemente em estado de decomposição, disposta numa caixa de vidro pelo jovem artista britânico Damien Hirst. Sinto certo prazer perverso em imaginar a frustração de Hirst caso a visão dessa pessoa fosse a visão aceita. Ele pretendia que aquilo fosse considerado repulsivo, a única qualidade estética impossível de redimir reconhecida por Kant na *Crítica do juízo estético*. A repulsa foi mencionada por ele como um modo de feiura resistente ao tipo de prazer que mesmo as coisas mais desagradáveis – “as fúrias, as doenças, a devastação da guerra” – são capazes de causar quando representadas como belas por obras de arte. “Aquilo que gera *repulsa* [Ekel]”, escreve Kant, “não pode ser representado de acordo com a natureza sem destruir toda a satisfação estética.” A representação de uma coisa ou substância repulsiva tem sobre nós o mesmo efeito que teria a própria coisa ou substância repulsiva se nos fosse apresentada. Uma vez que, conforme se considera, o propósito da arte é produzir prazer, apenas o mais perverso dos artistas se incumbiria de representar o repulsivo, que não

pode, “de acordo com a natureza”, produzir prazer em observadores normais.

Não sei quais obras de arte Kant poderia ter em mente como repulsivas, se é que ele tinha alguma, e ele pode ter considerado que a própria ideia de arte repulsiva era uma ideia incoerente: se uma peça mimética era de algo repulsivo, ela própria seria repulsiva, contrariando seu *status* como arte, que, por sua natureza, é feita para agradar. Vi uma escultura em Nuremberg, do final do período gótico, na qual uma imagem, conhecida como “O príncipe do mundo”, que parece decente e forte quando vista de frente, é exibida num estado de decadência vil quando vista por trás: o corpo é mostrado com a aparência que teria ao se decompor no túmulo. Visões assim explicam por que enterramos os mortos. Portanto, o que se pretende é que a escultura seja vista como revoltante por observadores normais, e não pode haver nenhuma dúvida a respeito de qual a função visada quando se usa a habilidade de um escultor em pedra de Nuremberg para mostrar a decadência do corpo. Não é a função de dar prazer ao observador. Em vez disso, é a de provocar repulsa e, ao fazer isso, agir como um *vanitas*, lembrando-nos por meio da apresentação da corrupção da carne de que seus prazeres são uma distração das nossas aspirações mais elevadas, a saber, as de alcançar a bênção perpétua e evitar o castigo eterno. Mostrar o corpo humano como algo repulsivo certamente é violar o bom gosto, entretanto os artistas cristãos estavam preparados para pagar esse preço em nome do que a cristandade considera nosso propósito moral mais elevado. Pode-se escolher, suponho, entre negar que aquilo seja arte, uma vez que contradiz o bom gosto, como suspeito que Kant teria feito, ou deixá-lo de lado, tal como o filósofo e seus contemporâneos o entendiam, por ser um critério restrito demais para definir a arte.

O fato de não termos dificuldade em reconhecer como arte *O príncipe do mundo* – ou mesmo a excêntrica *tête de vache*, de Damien Hirst – mostra o quanto nos afastamos da estética do século XVIII, e também como foi completa a vitória alcançada pela Vanguarda Intratável. De fato, como foi recentemente defendido por Jean Clair, um crítico conservador francês, aquilo que Kant



4. *O príncipe do mundo*, Igreja de St. Sebald, Nuremberg, 1310.

Um propósito moral elevado, de mau gosto.

menção como um caso marginal tornou-se, na arte contemporânea, “uma nova categoria estética” ajustada para “aversão, abjeção, horror e repulsa”. Repulsa, explica Jean Clair, é “um traço comum, uma aparência familiar” da arte produzida hoje

em dia “não só na América e na Europa, mas mesmo nos países da Europa central que se abriram repentinamente para a modernidade ocidental”. A língua francesa permite um jogo de palavras entre *goût* (gosto) e *dégoût* (repulsa) que não é possível fazer em inglês, língua na qual não se verifica esse nexó mórfico claro entre *taste* e *disgust**. Esse jogo nos permite parafrasear a visão de Jean Clair de *la fin de l'art* como *o fim do gosto* – um estado de coisas no qual a repulsa agora ocupa a posição anteriormente ocupada pelo gosto. E isso, de fato, segundo a perspectiva de Jean Clair, expressa o triste declínio da arte nos últimos séculos: “Do gosto... passamos à repulsa.”

Minha sensação é a de que Jean Clair exagera grosseiramente o caso. Há decerto aqueles que têm um prazer pervertido ao experimentar o que o observador normal acha repulsivo, que têm, pode-se dizer, “gostos especiais”. O herói de James Joyce, Leopold Bloom, que aprecia o débil gosto de urina no rim comido no café da manhã, oferece um exemplo brando do que tenho em mente. Andres Serrano, cuja fotografia *Piss Christ* (Cristo mijado) tornou-se um talismã nas guerras culturais dos anos 1990, fez uma fotografia menos notória numa série que ele chamou de *The History of Sexuality* (A história da sexualidade). Ela mostra um homem deitado, sua boca aberta para receber um jato de urina de uma mulher bonita que se encontra de pé sobre ele. O ato está associado com a degradação, como também, aliás, o uso da urina em *Cristo mijado*. Faz parte da história do sofrimento de Cristo – sua paixão – a ideia de que ele foi submetido às indignidades que o personagem da foto de Serrano busca voluntariamente. Contudo, o efeito produzido pela urina precisa continuar associado à repulsa, caso contrário a busca empreendida pelo personagem perde todo o sentido. Artistas interessados em representar o repulsivo não teriam em vista essa recepção especial. Seu objetivo é precisamente causar, por meio de sua arte, sensações “contra as quais nos empenhamos com toda a nossa força”, nas palavras de Kant, que não teria nenhum

* O mesmo vale para a língua portuguesa, na qual é impossível reproduzir o jogo de palavras francês, pois o termo “desgosto” tem outro significado e não se encontra o mesmo nexó entre “gosto” (*goût/taste*) e “repulsa”, ou seus antônimos (*dégoût/disgust*). (N. do T.)

outro recurso senão encarar isso como a perversão da arte. Não teria nenhum valor para tais artistas se um apelo repulsivo fosse normalizado. É essencial para os objetivos deles que o repulsivo continue a ser repulsivo, não que o público aprenda a ter prazer com ele, ou o considere de algum modo belo, o que se aproxima daquilo que Jean Clair afirma ter ocorrido. Críticos podem aplaudir o uso do repulsivo na arte contemporânea não porque eles tenham adotado uma nova estética, mas porque estão aplaudindo o uso que os artistas fizeram disso. Todavia, tendo em vista a veemência da polêmica de Jean Clair, vale a pena se estender um pouco mais a respeito do fenômeno da repulsa na arte contemporânea.

“Repulsivo” tem um uso bastante abrangente como um termo pejorativo genérico, mas também, e acho que primordialmente, se refere a um sentimento específico, mencionado por Darwin em sua obra-prima *A expressão das emoções no homem e nos animais*, como “provocado por qualquer coisa inabitual na aparência, odor ou natureza de nossa comida”. A evidência para a centralidade da comida “inclui a expressão facial, que se concentra na expulsão oral e no fechamento das narinas, e nos concomitantes fisiológicos da náusea e da ânsia de vômito”. Isso tem pouco a ver com o gosto em sentido literal. A maioria de nós acha repulsiva a ideia de comer baratas, mas justamente por essa razão poucos de nós realmente sabemos que gosto elas têm. “Uma mancha de sopa na barba de um homem parece repulsiva, embora evidentemente não haja nada repulsivo na própria sopa”, como exemplifica Darwin. Não há nada repulsivo na visão de um bebê com comida espalhada pelo rosto, muito embora, dependendo das circunstâncias, possamos achar repulsivo o rosto de um adulto manchado de molho *marinara*. Assim como o embelezamento, que discutirei posteriormente, a repulsa é um dos mecanismos da aculturação, e é notável como há poucas variações em nossas listas do que consideramos repulsivo. Assim, a repulsa constitui um componente objetivo nos tipos de vida que as pessoas de fato vivem. O bebê logo é ensinado a limpar seu rosto para que os outros não o achem repulsivo, e dificilmente conseguimos evitar o ato de esticar o braço

para retirar do rosto de outra pessoa uma manchinha de chocolate – não em benefício da pessoa, mas em nosso próprio benefício. Aquilo de que ele fala como sendo a “repulsa central” tornou-se um campo de investigação para Jonathan Haight, um psicólogo da Universidade de Virginia. Ele e seus colaboradores empenharam-se em determinar “os tipos de domínio da experiência nos quais os norte-americanos experimentam repulsa”. Comidas, produtos corporais e sexo, como era de esperar, tiveram pontuações altas quando as pessoas eram questionadas a respeito de suas experiências mais repulsivas. Também se registrou a repulsa dos entrevistados em situações nas quais “o invólucro externo normal do corpo é rompido ou alterado”. Fui filosoficamente esclarecido ao aprender que, das mais ou menos dezessete crianças selvagens reconhecidas como autênticas, *nenhuma delas* demonstrava qualquer repulsa. Todavia, também sou instruído pelo fato de que meus pares culturais sentem repulsa quase pelas mesmas coisas que me provocam repulsa.

Esse consenso geral me encoraja a especular que a maioria de nós não hesitaria em achar repulsiva a obra do artista amplamente admirado Paul McCarthy, que se caracteriza pelo uso de comida de maneiras que provocariam repulsa caso víssemos alguém fazer aquilo na vida real, confirmando a observação de Kant. Considere-se aquela que talvez seja sua obra-prima, o vídeo de uma performance intitulada *Bossy Burger*, que acontece num ponto de venda de hambúrguer cujo interior é extremamente nauseante, com nódoas secas e pilhas de comida praticamente por toda parte. McCarthy, paramentado com um uniforme completo de *chef*, de início imaculado, usa a máscara de Alfred E. Newman, que conota imbecilidade, e seu personagem mantém esse sorrizinho durante cinquenta e cinco minutos de preparação de comida com uma inépcia apatetada. Assim, ele enche uma espécie de *tortilla* com muito mais ketchup do que ela pode conter, depois a dobra, com o ketchup esguichando ruidosamente, e segue adiante para a próxima demonstração, a qual envolve leite e algumas partes bastante suculentas de um peru. O personagem não desiste, enquanto seu rosto, suas vestimentas e suas mãos são rapidamente cobertos com o que sa-

bemos ser ketchup, mas parece sangue, de modo que ele em pouco tempo assume a aparência de um açougueiro louco. Ele empilha comida no assento de uma cadeira. Faz barulhos alegres enquanto se movimenta atabalhoadamente pela cozinha, ou se desloca para outras partes do cenário cantando “Amo meu trabalho, amo meu trabalho”. Mal posso escrever sobre essa peça sem me sentir enjoado, e não resta muita dúvida de que o propósito de McCarthy era provocar repulsa. Ele pode, assim como o escultor de *O príncipe do mundo*, ter um propósito mais abrangente. Pode, por exemplo, ter a intenção de “ridicularizar o falso idealismo que [ele] vê como excessivo nos filmes de Hollywood, na propaganda e no folclore”, como escreve um comentarista. Sua obra pode “sondar incansável e rigorosamente a inocência maquiada do entretenimento familiar, a fim de revelar seus suportes desagradáveis e psicóticos”, para citar outro crítico. Desse modo, é possível que a obra, em virtude do que Kant chama de *hypotyposis* em associação com a beleza, mostre o que realmente está na base de tudo, assim como em *O príncipe do mundo* a parte de trás do corpo em estado putrefato tinha a intenção de ressaltar que somos todos mortais. Entretanto, isso não exclui o fato de que vermes são repulsivos. Então, possivelmente McCarthy é um tipo de moralista e suas obras, na verdade, têm a intenção de nos despertar para verdades terríveis; a repulsividade delas é um meio para fins edificantes, o que deixa intacta a repugnância que sua contemplação evoca, não apaga a repulsa.

Um crítico pode dizer, sem incorrer em redundância, que a obra de McCarthy é repulsiva porque é repulsiva. O fato de ela ser repulsiva, do ponto de vista descritivo, pode dar razão, ou mesmo constituir uma imposição, para que ela seja esteticamente repulsiva à avaliação crítica. A partir do momento em que exploramos a distinção entre os usos do mesmo termo para apreciar e descrever, os entusiastas de McCarthy teriam o direito de dizer que sua obra é bela porque é repulsiva. A posição do Dadaísmo, afinal, pode ser expressa da seguinte maneira: é repulsiva porque é bela. Isso seria um modo de dizer que os artistas não têm o direito de fazer coisas belas para uma sociedade

imoral! Max Ernst contou a Robert Motherwell que ele e seus companheiros dadaístas certa vez organizaram uma exposição de suas obras num banheiro.

É uma protelação dos imperativos do Bloomsbury, entretanto, que impele os comentaristas do trabalho de McCarthy não tanto a elogiá-lo por ser repulsivo, mas a dizer, em vez disso, que, do ponto de vista descritivo, sua obra deve ser bela, afinal. “Queria pensar sobre a questão da beleza em sua obra”, murmurou um entrevistador, “passar do que está manifesto para o que está latente.” A revista *Times* fala de uma “beleza improvável da obra”, acrescentando que ela “não é a beleza padrão, obviamente, mas uma beleza do compromisso e da absorção”. Tenho de acreditar que as percepções de McCarthy podem diferir muito pouco das percepções do resto de nós. Ele de fato tem uma percepção quase perfeita para “provocadores de repulsa”, consequentemente fazer a arte que ele faz deve ser uma autêntica provação. Isso pode ter a beleza moral que o ato de suportar provações possui, em especial quando empreendidas em função de um bem-estar mais geral. Contudo, uma provação dessa espécie tem de ser, por definição, repulsiva, ainda que achemos “bela” que ela o seja. Acho inconcebível que ele, no final das contas, tenha a beleza como objetivo!

Arte abjeta

“Nada está tão posicionado contra a beleza quanto a repulsa”, escreveu Kant em seu ensaio de 1764, *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. O sublime é um tópico amplo demais para ser abordado neste momento de minha investigação, mas não é à toa que nesse texto pré-crítico Kant observa deliciosamente que o antônimo do sublime é o *tolo*, o que sugere que o efeito do Dadaísmo era muito mais a rejeição do sublime do que o abuso da beleza. No entanto, justamente o repulsivo, como algo logicamente relacionado à beleza por oposição, pode possuir também um vínculo com a moralidade que a beleza tem. No início dos anos 1990, curadores reconheceram

um gênero da arte contemporânea que designaram como “arte abjeta”, o que talvez constitua aquilo que Jean Clair tinha em mente a princípio. “O abjeto”, escreve o historiador da arte Joseph Koerner, “não é uma novidade nem na história da arte nem nas tentativas de escrever essa história.” Koerner cita, entre outras fontes, um conhecimento profundo de Hegel: “A novidade da arte cristã e romântica consistia em tomar o abjeto como seu objeto privilegiado. Especificamente, o Cristo torturado e crucificado, essa mais feia das criaturas na qual a beleza divina se tornou, por meio da maldade humana, a mais baixa abjeção.” Rudolph Wittkower começa seu importante texto sobre a arte e a arquitetura na Itália após o Concílio de Trento recordando a decisão daquele conselho de expor as feridas e as agonias dos martirizados, a fim de, por meio da exposição do suplício, provocar a simpatia dos observadores e, com isso, fortalecer a fé ameaçada. “Mesmo Cristo precisa ser mostrado ‘aflito, sangrando, aviltado, com a sua pele rasgada, ferido, deformado, pálido e disforme’ se o tema assim o exigir.” Hegel cita o historiador da arte Conde von Rumohr sobre uma tradição bizantina antiga:

Acostumados à visão de cruéis punições físicas, [eles] representavam o Salvador na cruz pendurado com todo o peso de seu corpo, a parte de baixo do corpo inchada, os joelhos frouxos e pendendo para a esquerda, a cabeça inclinada contorcendo-se com a agonia de uma morte cruel. Assim, o que eles tinham em vista como seu tema era o sofrimento físico como tal. [Por contraste] os italianos estavam acostumados a dar uma aparência reconfortante à face do Salvador na cruz e, desse modo, ao que parece, seguiam a ideia da vitória do espírito e não, como os bizantinos faziam, a da derrocada do corpo.

No Renascimento, a tendência de embelezar o Cristo crucificado foi efetivamente um movimento para classicizar a cristandade, restituindo ao corpo torturado um tipo de graça atlética, negando, assim, a mensagem básica do ensinamento cristão de que a salvação é obtida por meio do sofrimento abjeto. O esteticismo do século XVIII foi o corolário do racionalismo da religião natural. Uma assombrosa realização de Kant foi situar a estética

na arquitetônica crítica como uma forma de ajuizamento a dois pequenos passos da razão pura. O Romantismo, do mesmo modo que a filosofia de Hegel, constituiu uma reafirmação dos valores barrocos da Contrarreforma. Com relação à arte, o problema, segundo a visão de Hegel, está em sua inerradicável dependência da apresentação sensível. Assim como no caso do sangue, da carne rasgada, dos ossos partidos, da pele esfolada, dos corpos quebrados, trata-se da redução da consciência à dor e à agonia na representação barroca. O que a arte abjeta fez foi apoderar-se dos emblemas da degradação como um modo de bradar em nome da humanidade. "Para muitos, na cultura contemporânea", escreve o crítico Hal Foster, "a verdade reside no tema traumático e abjeto, no corpo doente ou danificado. Assim, o corpo é a base comprovatória de importantes testemunhos da verdade, de testemunhos necessários contra o poder."

Abaixo os Alpes!

Tendo em vista a história do sofrimento humano, que, sem dúvida, foi o principal produto cultural do século XX, é espantoso o quanto uma parte tão grande da arte desse século é destituída de paixão, racional, distante e abstrata. Como era inocente o próprio Dadaísmo, em sua recusa artística de gratificar as sensibilidades estéticas daqueles que eram os responsáveis pela Primeira Grande Guerra – dar a eles balbucios no lugar de beleza, tolice em vez de sublimidade, ofendendo a beleza por meio de um tipo de bufonaria punitiva. O espírito lúdico da Vanguarda Intratável – ou mesmo, caso se queira censurá-la, o espírito de tolice – continua vivo na arte até hoje.

Considere-se, com propósitos ilustrativos, a maravilhosa exposição de 1998, instalada na Kunsthhaus, em Zurique – a alguns passos do velho Café Voltaire, onde se originou o Dadaísmo –, batizada com o nome de uma das extravagantes "exigências não negociáveis" de uma revolta estudantil ocorrida no início dos anos 1980: "Abaixo os Alpes! *Freie Sicht aufs Mittelmeer* – Vista livre para o Mediterrâneo!" A princípio um protesto contra a

reconstrução da ópera municipal, os distúrbios aumentaram de intensidade até se transformarem em uma ação suficientemente militante para demandar balas de borracha e gás de pimenta, mas suficientemente imaginativa para produzir algumas ideias loucas, como a da demolição dos Alpes para abrir uma vista livre até o Mediterrâneo: destruí-los era uma metáfora para transformar a identidade nacional ("A Suíça precisa ser reinventada!"). A exigência é também puramente dadaísta, assim como muitas das obras naquela mostra. O subtexto político da exposição era demonstrar, por meio de sua arte, que a Suíça pertencia à mesma cultura artística a que pertenciam, digamos, a Alemanha e os Estados Unidos. Isso significa que a cultura artística oficial hoje em dia é inteiramente dadaísta – o que quer dizer, em contrapartida, que virtualmente tudo em exposição pertencia à Vanguarda Intratável.

O Neodadaísmo não tem mais a esperança de chegar a reformar a nação moderna abusando da beleza. Entretanto, talvez enfraquecendo, senão destruindo, a suposta relação interna entre arte e beleza, ele tornou possível para a arte abordar mais diretamente as desumanidades que revoltaram tanto a geração de artistas após a Primeira Guerra Mundial. E isso pode explicar o surgimento da Arte Abjeta, assim como o da espécie de estética que Jean Clair considera tão desoladora. A Vanguarda Intratável não abordou realmente o corpo humano como lugar do sofrimento e objeto do ultraje político.

A beleza e outras qualidades estéticas

Vejo a descoberta de que algo pode ser boa arte sem ser belo como um dos grandes esclarecimentos conceituais proporcionados pela filosofia da arte do século XX, embora essa descoberta tenha sido feita exclusivamente por artistas. Entretanto, ela teria sido vista como um lugar-comum antes de o Iluminismo ter dado à beleza a primazia de que ela continuou a gozar até uma época relativamente recente. Esse esclarecimento conseguiu afastar a referência à estética de qualquer definição da

arte a ser proposta, mesmo que a nova situação tenha despondido muito lentamente, inclusive na consciência artística. Quando os filósofos da arte contemporâneos, começando por Nelson Goodman, deixaram de lado a estética a fim de falar de representação e significado, isso não foi feito com a expectativa de que retornaríamos para a estética com um entendimento aprimorado. Ao contrário, isso foi feito com a clareza de que a beleza não pertence nem à essência nem à definição da arte.

Entretanto, isso não significa que a *estética* não pertença nem à essência nem à definição da arte. O que ocorreu é que a estética se identificara intimamente com a beleza, de modo que, ao desembaraçar a arte da beleza, a inferência natural foi que estávamos em posição de segregar a análise filosófica da arte de qualquer preocupação com a estética, fosse qual fosse, ainda mais considerando que a estética dizia respeito tanto à beleza natural quanto à artística. Mais motivos, então, para deixar de lado a estética e se concentrar nas questões filosóficas da arte, que tinham afinidades tão profundas com os tipos de questões que chamavam a atenção de filósofos na análise da linguagem e da ciência.

O que o repulsivo e o abjeto – e o tolo, nesse caso – nos ajudam a entender é a pesada sombra que o conceito de beleza lançou sobre a filosofia da arte. E porque a beleza se tornou, especialmente no século XVIII, tão vinculada ao conceito de gosto, ela deixou indefinidas a abrangência e a diversidade de alcance das qualidades estéticas. A repulsa, por exemplo, instiga o espectador a sentir-se revoltado com o que a obra de arte tem como objeto. Ela faz isso da mesma maneira que o erotismo excita o espectador a se sentir atraído sexualmente pelo tema da obra. Essas observações são um pouco básicas, é claro. Descobrir o que *significa* uma obra de arte ser repulsiva pode exigir considerável esforço interpretativo. O propósito do erotismo numa obra de arte pode ser o de fazer o espectador pensar sobre sua personalidade inibida, ou então sobre sua vida emocionalmente empobrecida.

O encanto numa obra de arte, exatamente como na vida, constitui uma maneira de nos fazer sentir enternecidos e prote-

tores em relação àquilo que o possui. Em função de exemplos desse tipo, a estética pode explicar por ela mesma por que, afinal, temos arte: nós a temos a fim de que nossos sentimentos sejam atraídos para aquilo de que ela trata.

Parece-me que o que a Vanguarda Intratável conseguiu, além de eliminar a beleza da definição de arte, provando que algo pode ser arte mesmo sem ter beleza, foi perceber que a arte sempre teve um número muito grande de possibilidades estéticas e que era uma distorção pensar que tivesse apenas uma. Não concordo com Jean Clair quando ele diz que, com a repulsa, temos uma nova estética, na qual a falta de gosto substitui o gosto. Temos, em vez disso, uma nova apreciação das possibilidades estéticas, incluindo um modo renovado de pensar na própria beleza, ou pelo menos na beleza como uma qualidade estética da arte quando esta é bela. A diferença entre a beleza e incontáveis outras qualidades estéticas é que ela é a única delas a reivindicar ser um valor, como o são a verdade e a bondade. A aniquilação da beleza nos deixaria um mundo insuportável, assim como a aniquilação do bom nos deixaria um mundo no qual seria impossível viver uma vida humana plena. Todavia, talvez não percamos muito caso a beleza artística seja aniquilada, seja lá o que isso signifique, porque a arte possui muitos outros valores compensatórios, e a beleza artística constitui um atributo incidental na maior parte das culturas artísticas do mundo. A questão filosófica premente, então, é saber qual a conexão apropriada entre arte e beleza. E podemos encontrar alguma orientação no caso, bem mais claro, da repulsa. Ela é mais clara porque aquilo que gera repulsa na arte consiste basicamente na mesma coisa que gera repulsa na realidade. E é isso que é tão belo na descoberta kantiana de que a repulsa não pode ser disfarçada, de modo que, quando algo repulsivo é representado, sua representação é tão repulsiva quanto o que foi representado. Não há nenhuma tentação, portanto, de distinguir entre o natural e o artisticamente repulsivo, como se distingue entre beleza natural e beleza artística. De fato, podemos sentir repulsa na arte porque ela eventualmente mostra coisas repulsivas. O artista flamengo Wim Deloye fez alguns ladrilhos de banheiro

nos quais ele retratou fezes muito realistas. Se chegamos a sentir repulsa com a arte, será porque sentimos repulsa por aquilo que ela mostra. A fotógrafa Ariane Lopez-Cuici fez algumas fotografias do que é designado, em termos médicos, como uma mulher com obesidade mórbida. As pessoas não sentiram repulsa apenas pelas fotografias. Como foram ensinadas a sentir repulsa à gordura, sentiram repulsa por Lopez-Cuici por ela ter escolhido tais modelos, quando há um sem-número de modelos “belas”, quer dizer, esbeltas, que ela poderia escolher. Contudo, qual a relação entre beleza natural e beleza artística? Quero examinar essa questão, e até mesmo ampliá-la, antes de abordar o lugar da beleza nas belas obras de arte.

3. BELEZA E EMBELEZAMENTO

A história da reflexão estética, desde o século XVIII, sofre um deslocamento, passando de um discurso no qual não é especialmente percebido como relevante distinguir beleza natural de beleza artística, por se reconhecer que há algum tipo de vínculo entre ambas, para a percepção de que elas estão separadas por um território relativamente vasto e em grande parte não mapeado, que faz fronteira com a beleza natural, de um lado, e com a beleza artística, do outro. A beleza daquilo a que podemos nos referir como sendo o Terceiro Reino tem um papel bem mais relevante na conduta e na atitude humanas do que qualquer um dos tipos mais familiares (filosoficamente), uma vez que a maioria das pessoas quase não têm oportunidade de refletir sobre as belas-artes, ou de contemplar maravilhas naturais, embora aquilo a que Kant se refere como a imagem do céu estrelado sobre nós possa provocar reverência e senso de vastidão mesmo na mais simples das pessoas. Com relação à beleza natural, talvez seja melhor pensar naquela que existe de forma independente da vontade humana, como a do céu noturno ou a do pôr do sol, a de mares poderosos ou de picos majestosos. Desse modo, a beleza de um jardim não seria beleza natural, restando perguntar se ela pertence à arte ou ao Terceiro Reino. Ninguém pode deixar de ter consciência da Beleza do Terceiro Reino na vida

cotidiana, mas a história da estética, que extraiu exemplos dele com frequência, talvez tipicamente, falhou em notar o quanto esses exemplos são diferentes tanto da beleza natural quanto da beleza artística.

Kant exemplifica o primeiro momento dessa história, como indica os exemplos que escolheu: ele discute sobre prados verdejantes logo após debater sobre palácios elegantes, dissociando o juízo estético de qualquer interesse que se tenha por uma coisa ou por outra. “Um casaco, uma casa ou uma flor são belos”, presumivelmente do mesmo modo, e Kant parece ansioso para afirmar que, da perspectiva da análise estética, não se deve estabelecer nenhuma distinção entre flores e decorações florais – “delineações livres, contornos entrelaçados uns nos outros”. Desse modo: “A natureza é bela porque parece arte”, ao passo que “a bela arte precisa parecer natureza”. Portanto, da perspectiva da beleza, pelo menos segundo esse esquema, a distinção entre arte e natureza não tem um significado muito importante. Nisso, Kant era em grande medida um homem do Iluminismo, um período de gosto refinado, no qual mesmo os moderadamente ricos estavam liberados das urgências do interesse imediato para a possibilidade de uma contemplação desinteressada das belezas naturais e dos belos produtos do gênio artístico. E o mundo estava começando a parecer suficientemente seguro para as pessoas viajarem, visitarem os Alpes ou verem as maravilhas artísticas da Itália.

Hegel define o segundo momento da história na medida em que, desde o princípio, ele considera crucial distinguir rigorosamente a beleza artística, de um lado, e “uma bela cor, um belo céu, um belo rio; do mesmo modo que belas flores, belos animais, e ainda mais em relação a pessoas belas”. A beleza artística é “mais elevada” do que a beleza natural porque “nascida do espírito”. Assim como a beleza natural, a beleza artística “se apresenta à *sensação*, ao sentimento, à intuição, à imaginação”. Contudo, ela faz mais do que gratificar os sentidos: quando “a bela arte é verdadeiramente arte”, ela “está situada na mesma esfera da religião e da filosofia”, despertando a nossa atenção para “os mais profundos interesses da humanidade e as mais

abrangentes verdades do espírito... mostrando-se mesmo a mais elevada [realidade] sensorialmente". No mínimo, a arte tem um conteúdo que precisa ser compreendido; em contraste com os céus e as flores, ela é sobre alguma coisa. Evidentemente, a distinção seria obliterada caso alguém pensasse na natureza como uma linguagem visual divina, seguindo o exemplo do bispo Berkeley ou dos pintores da Escola de Hudson River, que viam Deus se dirigindo a nós por meio das cachoeiras ou dos penhascos das Montanhas Catskill. Além do mais, a ideia de conteúdo se origina tardiamente em nosso entendimento da arte, naquele ponto – que Hegel identifica como o fim da arte – no qual ela se torna um tópico para o ajuizamento intelectual, mais do que uma apresentação sensorial daquilo que se considera ser a realidade. A arte se torna um tópico para o ajuizamento intelectual quando ela entra no museu. Nos anos em que Hegel estava dando suas aulas sobre estética em Berlim, o museu de Schinkel, que passou a ser chamado de Museu Altes, estava sendo construído ali perto. Hegel sentia-se animado pela perspectiva de visitar as coleções e de ver o desenvolvimento das várias escolas de pintura organizadas historicamente. Entretanto, ele tinha um vívido senso da diferença entre uma série de estátuas dispostas num museu, portanto segregadas da vida e tratadas como objetos de estudo, e a mesma série de estátuas como parte de uma forma de vida na qual elas representavam um panteão de deuses. Nesse segundo papel, elas incorporam, para aqueles que acreditam neles, o espírito dos próprios deuses. Elas são deuses, por assim dizer, entre aqueles que os veneram. Quando transferidas para o museu, em contrapartida, elas passam a constituir objeto de atenção erudita ou de conhecimento especializado, e seu conteúdo se torna um assunto para a investigação da história da arte.

Há em Hegel um tipo de arte que é mencionado por ele principalmente para ser descartado, pois não se qualifica como um objeto para a "Ciência" – termo que, no uso que faz dele, tem pouco a ver com a ciência da natureza, que é tratada de maneira negligente em seu sistema. O termo designa, em vez disso, "A Ciência do verdadeiro em sua verdadeira configuração", que é, afi-

nal, o modo como Hegel pensa os processos por meio dos quais o espírito chega a um conhecimento essencial de sua própria natureza. “A arte pode ser usada num jogo transitório”, ele escreve, “providenciando recreação e entretenimento, decorando nossos ambientes, tornando agradáveis os aspectos externos de nossa vida e fazendo outros objetos sobressaírem com o uso do adorno artístico.” A arte assim considerada não é livre, mas “subserviente”, é *aplicada* para fins externos a ela, ao passo que a arte *como* arte é “livre tanto nos seus fins quanto nos seus meios”. É apenas como tal que ela pertence, do mesmo modo que a filosofia, ao que Hegel denomina espírito absoluto. Ele está preocupado em caracterizar a arte, que depende da apresentação sensorial, a partir do pensamento. Contudo, há uma distinção a ser feita quanto ao próprio pensamento, a qual é inteiramente paralela à distinção entre belas-artes e artes aplicadas: “A ciência pode de fato ser usada como um serviçal de caráter intelectual para objetivos finitos e meios acidentais”, admite, e não para os elevados propósitos da Ciência (com C maiúsculo). Isso seria o esperado da consideração de que arte e pensamento constituem uma coisa só, com a diferença de que a arte usa veículos sensoriais para transmitir seus conteúdos. Em todo caso, Hegel identificou o que designei antes como um terceiro reino estético, um reino imensamente conectado com a vida e a felicidade humanas. Esse reino é, de fato, coextensivo com a maior parte das formas de vida humana:

A beleza e a arte, com efeito, permeiam todos os afazeres da vida como um gênio amigável e adornam de modo brilhante tudo aquilo que nos cerca, interna ou externamente, mitigando a seriedade de nossas circunstâncias e as complexidades do mundo atual, extinguindo o ócio de um modo divertido... A arte pertence mais à indulgência e ao relaxamento do espírito, enquanto interesses substantiais exigem a sua aplicação. [...] Contudo, mesmo que a arte se imiscua em tudo com suas formas agradáveis, da pintura de guerra dos selvagens aos esplendores dos templos, com toda a riqueza de ornamentos, essas formas mesmas parecem, no entanto, recair fora dos verdadeiros fins e objetivos da vida.

Alguém que pense na arte nesses termos pode considerar “inapropriado e pedante o propósito de tratar com seriedade científica o que não é, em si, de natureza séria”, como Hegel se propôs a fazer em seus *Cursos de estética*. Não estou certo de que ele discordasse disso, apesar de sua personalidade notavelmente cosmopolita. Pois não é como algo aplicado que ele discutirá a arte na grande obra que dedicou ao assunto. Assim como o pensamento filosófico, a arte é uma modalidade do espírito livre. Desse modo, não pode haver dúvida sobre “o mérito da arte” de ser tratada tão filosoficamente quanto a própria filosofia. A arte *merece* a abordagem filosófica apenas sob a perspectiva de sua mais elevada vocação, que ela compartilha com a filosofia. Por isso, Hegel gasta pouco tempo explorando o território descerrado por ele, no qual a arte é aplicada ao realce da vida, mesmo que possa ter sido difícil, em certos períodos, como o Renascimento, distinguir entre esse tipo de arte da Arte, com A maiúsculo. Quando Alberti foi encarregado de dar uma nova fachada para a Santa Maria Novella, em Florença, isso era decoração de luxo ou arte elevada? Temos o mesmo problema hoje em dia com a distinção entre artesanato e arte propriamente dita.

No entanto, de modo equivalente, a outra margem do Terceiro Reino não é exclusivista, especialmente quando consideramos que Hegel destaca, na caracterização de pessoas belas, o tipo de beleza que Helena de Troia possuía, então podemos supor que se trata de uma maravilha da natureza. Mas as escolhas que Helena fazia de penteados, maquiagem ou vestimentas pertenceriam ao Terceiro Reino, uma vez que essas coisas seriam escolhidas como uma forma de realce, do mesmo modo que o seria o uso de uma joia. Um grande número dos exemplos de Kant recai no Terceiro Reino – coisas como casacos e jardins. Essas coisas não poderiam ser exemplos de arte livre no pensamento de Hegel, o que nos ajuda um pouco a distinguir a nossa situação daquela de nossos importantes predecessores.

Em minha obra, por exemplo, eu estava, desde o início, ansioso para encontrar um modo de distinguir as coisas reais das obras de arte, quando não havia nenhuma maneira óbvia de fazer isso por meio de um exame, como no caso (o meu favori-

to!) das caixas de Brillo e da *Brillo Box* de Andy Warhol – um problema que não surgiu e talvez não pudesse ter surgido na época de Hegel. Não havia nenhum modo de um casaco, por exemplo, ser uma obra de arte em 1828, como há hoje em dia, e, nesse caso, sujeito a um uso inadequado se utilizado realmente como um casaco. Procurando distinguir obras de arte do que denominei “meras coisas reais”, usei o termo *aboutness* [sobre-o-quê] como um princípio de diferenciação. É condição necessária para alguma coisa ser uma obra de arte que ela seja sobre algo. Já que alguma coisa pode ser sobre algo sem ser arte, é necessário, portanto, mais do que o conteúdo para distinguir obras de arte de meras coisas reais. *Aboutness*, por outro lado, não servirá especialmente para distinguir a arte da arte aplicada. Considere-se um vestido de noiva apresentado na exposição na *Kunsthaus*, em Zurique, discutida no capítulo 2, de autoria da artista francesa Marie-Ange Guilleminot. Não era uma obra de arte no sentido em que em geral elogiamos vestidos de casamento como obras de arte – por serem muito bem realizados, costurados e ajustados com habilidade, feitos com materiais apropriadamente ricos e decorados com bom gosto. Ele era branco, mas bastante liso e sisudo, um tanto parecido com uma mortalha. Poderia ter sido utilizado como um vestido de noiva, e de fato foi usado assim pela própria artista numa obra performática bastante perturbadora. Chegamos a um ponto na história da arte em que não há nenhuma razão pela qual um vestido de noiva – ou um vestido qualquer, na verdade – não possa ser uma obra de arte, ainda que ele não seja uma “obra de arte” no sentido laudatório em que costumamos falar de uma noiva adornada como “parecendo uma obra de arte”. O que precisamos considerar é que o vestido de Guilleminot exige uma interpretação, uma atribuição de significado que explique suas propriedades manifestas. (Ajuda saber que ela costurou vários quilos de chumbo embaixo da saia, talvez para nos lembrar do peso, do ônus, do casamento.) O vestido era, e essa ideia dificilmente é anti-hegeliana, o que denominei um *significado corporificado*. Como uma veste, o sentido de um vestido de noiva está em seu uso: ele é usado por alguém para se casar e proclama a pureza

de quem o veste, assim como a riqueza dos pais da noiva. Esse sistema complexo de usos simbólicos constitui parte do significado do vestido de noiva como uma obra de arte, do vestido que não se pretende que seja usado para nada além da arte. Se alguém chegasse a usar o vestido de Guilleminot para *se casar*, seria um exemplo daquilo que Duchamp chamou de "*ready-made reverso*", um pouco mais próximo, nesse caso, da obra de arte reversa do que o exemplo que ele deu, que era o de usar um Rembrandt como tábua de passar.

Parte do que torna a estética de Kant tão inadequada para a arte de nosso tempo é que uma obra como essa não encontra lugar em nenhum dos tipos de beleza que ele distingue. Ela não é livre nem dependente. Um vestido de noiva (real) tem beleza dependente, em virtude de sua relação com um uso ritual. Mas, como arte, ele está completamente fora do domínio de aplicação. A beleza é "livre", de acordo com Kant, quando ela "não pressupõe nenhum conceito do que o objeto deve ser". Como exemplos de beleza livre, Kant cita a beleza das flores, dos pássaros, das conchas do mar, mas também dos "delineamentos à *la grecque*, dos floreios para debrum ou papéis de parede". É interessante que ele classifique "toda música sem letra" como algo que exemplifica a beleza livre. A beleza de um vestido de noiva, por outro lado, está conectada de modo bastante claro com um conceito. E o conceito governa quem o usa, determinando quando e por quanto tempo vesti-lo e o que significa ele ser branco e dotado de um véu. Entretanto, um vestido de noiva como arte não é delimitado pelo mesmo conceito. Em vez disso, *ele* delimita o conceito, uma vez que o absorve como parte de seu significado. É evidente, a partir disso, que Kant não tem nenhum conceito independente que diga respeito à arte bela, visto que a arte não possui nenhum dos tipos de beleza. O que falta a Kant é o conceito de significado. Hegel exige que a arte tenha conteúdo caso os paralelos entre ela e o pensamento filosófico sejam conservados, mas sua ênfase no adorno, na ornamentação, no repouso do espírito por meio de objetos da arte aplicada, tudo isso negligencia o papel do significado no Terceiro Reino: basta pensar, mais uma vez, na *Brillo Box* e nas caixas de

Brillo. Elas têm significados de tipos completamente diferentes, como demonstrei em outro ponto. O conceito de arte é parte do significado no primeiro caso, mas não do significado da embalagem da Brillo como arte aplicada, ou arte comercial. É bem interessante observar que Hegel considera esteticamente os objetos do Terceiro Reino a partir da perspectiva da beleza livre de Kant. Eles *agradam*, como as conchas do mar e os enfeites de papel de parede, livres de qualquer conceito e em si mesmos.

Nada distingue com maior precisão a filosofia da arte em Kant e em Hegel do que o fato de, em Kant, o *gosto* ser um conceito central, ao passo que, em Hegel, ele é discutido apenas para depois ser abandonado. “O gosto se dirige somente à superfície externa na qual jogam os sentimentos”, ele escreveu. “O assim chamado ‘bom gosto’ se espanta com todos os efeitos mais profundos da arte e silencia quando as exterioridades e as coisas incidentais desaparecem.” Como sugeri, o gosto era, tanto quanto a razão, o atributo decisivo do Iluminismo. Em *The Analysis of Beauty* (A análise da beleza), Hogarth chama a atenção para a linha sinuosa, seja caracterizando a perna de um mestre da dança ou a de uma cadeira, uma figura feminina ou a forma de um bule de chá. Hogarth argumenta que qualquer pessoa, e não apenas “pintores e especialistas”, sabe o que é o bom gosto – assim como seu contemporâneo, o bispo Berkeley, argumentava que “a massa iletrada da humanidade não se queixa de nenhuma falta de evidência em seus sentidos e está completamente fora de perigo de se tornar cética”. Hogarth podia afirmar isso porque a vida inglesa incorporava a tal ponto o estilo das roupas, da decoração, dos objetos artesanais que um cidadão inglês ou uma cidadã inglesa iria adquirir bom gosto tão naturalmente quanto adquiriria o domínio de sua língua. Pelo menos, isso ocorreria caso ele ou ela pertencesse a uma classe social próspera, assim como ocorria no Japão da dinastia Heian, também um período de gosto nada menos do que impecável. Tudo isso está ausente da análise de Hegel, e considero que se trata de um progresso no sentido de considerar a arte com seriedade. A mudança nos leva da esfera do refinamento dos sentidos para a esfera do significado. O problema com a introdução

do Terceiro Reino, em Hegel, é que ele tende a tratá-lo da perspectiva do século XVIII, em vez de adotar a do século XIX, quando a arte foi considerada tão seriamente que chegou a ser solenemente equiparada à filosofia.

A beleza do Terceiro Reino

Agora é o momento de abordar o Terceiro Reino da beleza, o qual, embora abranja o domínio de *Feira de vaidades* e o de *Humano, demasiado humano*, tem sido o campo de caça dos moralistas e satiristas ao longo dos séculos, só sendo levado *au sérieux* (a sério) pelo que, aproximadamente na última década, foi rotulado de Estudos Culturais. Certamente esse assunto recebeu relativamente pouca atenção em termos de interesse filosófico direto. *Relativamente* pouca, uma vez que o orgulho (em Aristóteles, Hume e Davidson) e a vergonha (em Sartre e, talvez, em Kierkegaard) geraram uma literatura nos campos da lógica e da moral. É como se os filósofos, evitando o assunto, prestassem homenagem tácita ao pensamento de Hegel, segundo o qual, por não ser inteiramente livre, a beleza do Terceiro Reino não pode reivindicar atenção filosófica. Ela certamente não pode ser vista como uma forma deslocada de filosofia, como Hegel reivindica que seja a arte em sua “mais elevada vocação”. A beleza do Terceiro Reino consiste num tipo de beleza que uma coisa possui apenas porque foi *levada* a possuir por meio de ações cujo propósito é *embelezar*. Trata-se, para resumir, do domínio do *embelezamento*. Nesse reino, as coisas são belas somente porque foram embelezadas – e o embelezamento talvez tenha parecido ser, para uma consciência filosófica puritana, *indigno* – termo de Hegel – da atenção filosófica. A moralidade sempre foi uma preocupação central da filosofia, mas a discussão das boas maneiras, de que Hobbes escarnece como sendo a “pequena moral”, mal foi notada. E isso tem, de certo modo, um paralelo com a distinção entre as considerações da beleza em contraposição ao embelezamento. A explicação disso talvez recue até a mais antiga das distinções filosóficas – aquela entre

realidade e aparência –, já que quase invariavelmente os envolvidos no Terceiro Reino tendem a modificar as aparências das coisas, a fim de embelezá-las ou enfeitá-las, sem que essas mudanças penetrem naquilo que a coisa realmente é: “A beleza tem a profundidade da pele.” A habilidade de induzir tais mudanças é aprendida e aplicada pelos que, em inúmeras línguas, são chamados de *esteticistas* (ou, em inglês, *beauticians*, embelezadores), e talvez porque o embelezamento pareça um exercício de frivolidade, que não toca em nada de fundamental ou essencial naqueles que o perseguem, não é difícil, para os filósofos, associar a estética filosófica como tal ao estudo do embelezamento – à *estética* como uma prática ligada (por exemplo) ao uso de cosméticos –, e desse modo eles descartam a disciplina como se ela fosse algo que tem, no máximo, uma relação marginal com o Verdadeiro e o Bom.

Esse seria, contudo, um exercício de taxonomia moral, na medida em que expressa uma desaprovação inconsciente de atividades consideradas indignas dos seres humanos. É possível ter um indício dos motivos de tal desaprovação a partir da observação de Kant sobre o uso de uma moldura dourada “para simplesmente recomendar a pintura por seu *charme*”. Segundo Kant, isso “se chama então *finery* (ornato) e macula a beleza genuína”. Podemos perceber exatamente o que Kant quer dizer quando levamos em consideração o modo como os curadores de hoje com frequência desprezam as molduras de quadros e chegam a mandar retirá-las das pinturas que estão aos seus cuidados. É como se, em vez de colocar molduras douradas em pinturas, fôssemos prender adereços rendados em torno de suas bordas, o que seria – apelando para o dicionário Webster em relação a *finery*, ornato – “rebuscado ou pomposo” e, portanto, um insulto à arte. O que se pretende com o ornato é produzir determinado efeito, por isso ele se encontra realmente próximo da retórica, cujas habilidades tendem a fazer o caso em questão parecer melhor ou pior do que de fato é. “Ornato”, “pompa”, “rebuscamento” – trata-se de expressões de desaprovação moralista, que de certo modo implicam um imperativo subjacente: de que as pessoas não deveriam ter uma aparência diferente

daquela que Deus lhes deu. Por isso, o desprezo de Kant pelos corpos cobertos de tatuagens, quando o corpo – a imagem de Deus, afinal – já é tão belo quanto pode ser. O imperativo é expresso em códigos suntuários, cujo propósito não é apenas o de regular a conduta, já que todos os códigos têm esse propósito, mas o de controlar qualquer propensão à extravagância e à luxúria. E, é claro, a enganar os observadores, para os quais a beleza que uma pessoa mostra é dela mesma e não devida a artifícios.

O embelezamento como uma modalidade da autoconsciência moral pressupõe uma epistemologia bastante complexa e uma metafísica do eu que pode ser explicitada pela referência ao papel que a imagem no espelho desempenha nas transações pessoais. Olhamo-nos no espelho não apenas para ver a nossa aparência, mas também para ver como esperamos que os outros nos vejam, e, a não ser que sejamos incrivelmente autoconfiantes, tentamos modificar nossa aparência a fim de que os outros possam nos ver da forma como desejamos. A felicidade e a infelicidade neste mundo estão relacionadas à nossa aparência – e talvez por isso tenhamos um conceito de paraíso como um mundo no qual a felicidade não depende dessa relação, uma vez que Deus nos vê como somos, sem alusão a como parecemos. Ele nos vê “por nós mesmos, apenas, e não [nosso] cabelo dourado”, como Yeats afirma num estranho poema.

Se assimilarmos nosso conceito de arte ao conceito de embelezamento, então, de acordo com o que Hegel escreve, “ela não é por si mesma de natureza séria”, embora possa ter consequências sérias.

Segundo esse aspecto, a arte aparece como uma superficialidade, mesmo que o abrandamento do coração, algo que a preocupação com a beleza pode produzir, não se torne, como um todo, deletério como a afeminação evidente. Desse ponto de vista, sendo as belas-artes um luxo, foi frequentemente necessário defendê-las em suas relações com necessidades práticas em geral e, em particular, com a moralidade e a piedade, e já que é impossível provar que as belas-artes são inofensivas, pelo menos seria possível dar moti-

vos para acreditar que esse luxo do espírito pode proporcionar uma soma de vantagens maior que a soma de suas desvantagens.

Suponho que a decisão de estabelecer um Fundo Nacional para as Artes tenha sido justificada por considerações como essas – porque, ainda que os contribuintes não devam ser solicitados a apoiar o luxo, há o argumento segundo o qual a arte contribui para certo abrandamento do material humano. Essa justificativa perdeu o chão quando o Fundo apoiou uma arte que parecia ter um efeito moral contrário, e não pode ser evitada a questão: “Por que apoiamos arte percebida como *danosa* para a estrutura da sociedade política?”.

O que toda essa discussão deixa evidente, portanto, é que a própria existência de um terceiro reino estético está relacionada internamente a considerações morais, de um modo que a arte em sua “mais elevada vocação” não está, nem ela nem a natureza em seu aspecto igualmente belo. É claro que ambas, arte e beleza, podem vincular morais necessárias, especialmente ao se tornar evidente que a preservação está garantida quando a beleza é ameaçada. Não podemos considerar algo garantido que a beleza da natureza ou a da arte serão para sempre motivo de júbilo. No entanto, as próprias práticas de embelezamento cruzam, a cada passo, com vários imperativos morais particulares, que especificam o que podemos chamar de limites do gosto (a cujo reino isso pertence), a saber, o fato de que algo é óbvio demais, ou ornamentado demais, ou o que quer que seja. Essas queixas estéticas podem ser, e normalmente são, atropeladas por considerações morais. Quando Kant escreveu desaprovando a ornamentação de uma igreja, talvez pensasse que o ornamento não condizia com a gravidade de um lugar que é a casa de Deus – como se os arquitetos fossem propensos à bajulação por adicionarem entalhes, sem falar nas imagens. Em coerência com isso, seria o caso de proibir também o uso de belas roupas para o serviço religioso, como se a igreja fosse algo semelhante a um baile, um lugar de flerte e sedução. (Em *O livro do travesseiro*, da cortesã Sei Shōnagon, há uma passagem em que ela reclama que um monge budista é bonito demais para o exercício

da piedade, atraindo-a com sua boa aparência para o mundo do qual suas preces deveriam libertá-la. Então, cuidado, belos pais e belas freiras!)

Deus, diga-se de passagem, não era tão austero assim em seus gostos. Há um famoso candelabro na Bíblia que um Deus notavelmente exigente ordena a Moisés que fabrique. Trata-se de um candelabro muito ornamentado para aquele que, afinal, era um povo do deserto, mas ele deveria ser colocado num santuário digno de Deus, representando uma oferenda e um sacrifício por parte dos filhos de Israel “para que Eu possa habitar entre eles”. O candelabro deveria ser feito de ouro puro, e Deus especifica sua estrutura num relato tão detalhado que poderia estar em um contrato comum com um ourives:

De ouro batido deverá ser feito o candelabro; a sua base, os seus braços, os seus copos, os seus botões, as suas flores serão feitos do mesmo material.

E seis braços deverão sair dos seus lados: três braços do candelabro de um lado e três braços do outro.

Três copos moldados como amêndoas, com um botão e uma flor num braço; e três copos moldados como amêndoas no outro braço, com um botão e uma flor: assim será feito nos seis braços que saem do candelabro.

E no candelabro deverá haver quatro copos feitos ao modo de amêndoas, com seus botões e suas flores.

E deverá haver um botão entre dois braços que saem dele, e um botão entre dois outros braços que saem dele, de acordo com os seis braços provenientes do candelabro.

Os seus botões e os seus braços deverão ser feitos do mesmo material: tudo será uma só obra feita de ouro puro batido.

E deverás fazer as sete lâmpadas para ele: e elas se acenderão, e elas iluminarão diante dele.

As especificações continuam, e fica clara a pretensão divina de que o santuário no qual o candelabro será colocado constitua um simulacro da própria habitação de Deus.

Segundo o testemunho do *Êxodo*, Deus não era um minimalista em termos de estética. Um candelabro do tipo que ele demanda implicava uma obrigação séria para seus súditos, o que

significa que a exigência era percebida como um sacrifício. E vemos, num costume religioso, práticas inteiramente opostas ao puritanismo da Prússia. Não é incomum a criação de molduras extremamente ornamentais para certos quadros de santos, feitas não para recomendar a pintura, como Kant diz a respeito das molduras de ouro, pois ela não precisa de nenhuma recomendação, mas para prestar homenagem, da única maneira que se conhece, àquele que a pintura retrata – um *bambino sacro*, a *Madona piedosa*, ou os retratos de santos aos quais se deve agradecer por intervenções benignas. A apreciação é expressa por meio de ornamentação algumas vezes sobrecarregada, muito além das fronteiras do bom gosto, e chegando aos limites do que podemos considerar mau gosto, como os laços num vestido de noiva quando ultrapassam os limites e viram *froufrou*. A moldura ornamental da Igreja Pentecostal não tem a pretensão de ser refinada, requintada, porque não pretende ser constrangida pelos limites do bom gosto. Se não é demais, é muito pouco. Os programas decorativos do Gótico Flamboyant entram claramente em desacordo com o programa antidecorativo do Modernismo, como nos escritos de Adolf Loos e na prática arquitetônica de Ludwig Wittgenstein, ambos tendo endossado a associação feita por Kant entre austeridade e piedade. A questão filosófica, entretanto, é que o exercício do gosto está associado com o modo como as pessoas acreditam que devem viver. O gosto não consiste na mera aplicação de discernimento e de discriminação refinada. Ele pertence ao ritual. Quando se pensa a esse respeito, a arquitetura das igrejas pertence à religião aplicada e difere da própria religião do mesmo modo que a arte aplicada difere da arte “em sua mais elevada vocação”, ou como (ainda seguindo o que diz Hegel) o pensamento aplicado em contraste com o pensamento puro. Cada um dos três momentos do Espírito Absoluto, na verdade, tem uma prática no Terceiro Reino, no qual a vida humana é de fato vivida. E toda prática está conectada com alguma visão a respeito do que a vida humana deve ser.

Consideremos a partir dessa perspectiva o exemplo de Kant de uma figura “adornada” com espirais “como os neozelandeses fazem com suas tatuagens”. Hegel menciona a pintura corporal,

como vimos, mas não tem, até onde posso saber, nenhuma atitude especial em relação a ela além daquela de considerá-la uma forma primitiva de embelezamento, uma forma mal orientada de enfeitar o que já é belo. Para Kant, em contraste, a forma humana é como a forma de uma igreja. Como algo que foi moldado pelas mãos de Deus, ela não pode ser melhorada. Não necessita de decoração alguma, embora sua discussão a respeito de casacos sugira que ele tinha em mente boa alfaiataria e botões dourados. Em ambos os filósofos, o conhecimento antropológico supera o entendimento antropológico. Nenhum deles, por exemplo, entende o que significa cobrir diligentemente a superfície do corpo com tatuagens na forma de linhas circulares simétricas – ou pintar o corpo de maneiras que Hegel deve ter visto em gravuras de nativos africanos e americanos. Isso não pode, penso, ser considerado estritamente embelezamento. Não pode porque a pintura ou os padrões de pintura, nesse caso, possuem importantes funções simbólicas ou mágicas. Eles envolvem provações a serviço do poder que conferem. Conectam a pessoa que os ostenta a forças mais amplas do universo: a espíritos e divindades. Nenhum gosto é empregado aqui, embora obviamente a ornamentação possa ser exagerada. Uma *mazuzzah* carregada de ornamentação a princípio não pode conferir nenhum poder superior à mais simples das *mazuzzahs*. Se o fizesse, todas as *mazuzzahs* deveriam ser assim. Então deve ser algo gratuito, como o moralismo considera o embelezamento em geral. Trata-se de mero luxo, com relação ao qual podemos, com Kant, ser negativos, com Hegel, ser indiferentes, ou, com Philip Johnson (quando ele adaptou um frontão ao prédio da AT&T), ser positivos. Essas filosofias do gosto que competem entre si, numa cultura cosmopolita como a nossa, existem lado a lado. Teorias do gosto, contudo, não constituem questão de gosto: elas comportam filosofias inteiras de conduta e de vida. A ornamentação de uma estátua hindu ou de um ícone miraculoso pode ser dolorosa para um minimalista que a desaprove, assim como a austeridade deste pode ser criticada como falta de gratidão por favores concedidos. Assim, a ausência ou a presença de ornamentos sempre transcende questões exclusivamente

de estética. E isso será verdadeiro também no caso do realce de seres humanos, pois a aparência sem maquiagem constitui, ou pode constituir, uma declaração do compromisso com o ponto de vista de que ser simples é uma dádiva. O embelezamento também pode, por conseguinte, portar um peso simbólico, que pode ser desvirtuado caso algo seja usado apenas em função da aparência [*look*]. Se os longos cachos de um judeu chassídico fossem admitidos meramente como um penteado, como em “The Chasidic Look”, eles não teriam, para aqueles que o consideram uma moda, nenhum peso simbólico, e certamente não expressariam o compromisso com toda uma forma de vida que os judeus chassídicos supostamente assumiram. Deve haver uma diferença entre a circuncisão “porque a aparência é melhor” e a circuncisão como uma condição para entrar no pacto com Deus. Talvez não exista nada de cosmético sem um significado simbólico.

Ao discutir a beleza humana, Kant não supõe que haja um único modelo para ela, uma vez que atentou para as diferenças raciais e reconheceu que as diferentes raças terão concepções não congruentes da beleza humana. Para cada raça, a ideia de pessoa bela, considerada fisionomicamente, resulta de um tipo de média inconsciente, uma composição estatística da imaginação produtiva que especifica uma norma que “está na base da ideia normal de beleza da [figura humana]”, como Kant escreve na Seção 17 de sua *Crítica*. Atualmente há programas de computador capazes de extrair a norma a partir de tantas imagens quantas alguém se ocupe em digitalizar para a sua máquina. O formato de rosto (morfo) resultante dificilmente corresponderá a qualquer indivíduo que possamos encontrar, e é igualmente improvável que uma pessoa chegue a exemplificar com perfeição a ideia de beleza prevalecente. Na verdade, foi demonstrado, não faz muito tempo, que uma imagem produzida pela combinação de aproximadamente sessenta pessoas será votada como mais atraente do que as imagens da maioria das pessoas que participaram da combinação. Mas, como um formato de rosto, ela coincidirá com a ideia de beleza a que chegarão todas as pessoas com um grau de experiência comparável. Dentro de

certos limites, a serem discutidos em breve, trata-se de algo universal, sem corresponder à realidade. Na medida em que apreciamos simetria e regularidade como as coordenadas da beleza, elas realmente definem a norma de que pessoas reais se afastam em vários graus, a ponto de a genuína feiura estar associada à assimetria e à irregularidade. (Um dos problemas de viver num mundo no qual os seres humanos representados são pessoas que se aproximam da conformidade à norma, como ocorre na televisão, é que o resto de nós se sente inadequado ou mesmo desprezível!) Os limites quanto à universalidade são definidos pela circunstância de que a norma da beleza irá variar de sociedade para sociedade, especialmente na medida em que cada sociedade é constituída por membros de um tipo racial distinto: “Portanto”, escreve Kant, “necessariamente segundo essas condições empíricas, um negro deve ter uma ideia regular de beleza da [figura humana] diferente daquela de um homem branco; um chinês, uma ideia diferente daquela de um europeu etc. [...] Trata-se da imagem de toda a raça.”

Provavelmente havia poucos “chineses” ou “negros” na maior parte dos centros europeus na época de Kant, mas Königsberg, onde ele passou toda a sua vida, era um porto hanseático, e ele teve inúmeras oportunidades de praticar a arte da comparação de fisionomias. Eu conjecturaria que, estabelecendo uma média do cruzamento das linhas raciais – caso a operação mórfica se ampliasse para abranger os tipos raciais caucasiano, negro e oriental –, deve haver um tipo de aspecto hipermórfico que os membros de várias raças poderiam selecionar como belo, sem variações quanto a questões de identidade racial. Trata-se de uma questão inteiramente empírica: não faz muito tempo, algumas imagens modificadas por computador de cabeças de mulheres sem distinção racial foram avaliadas como as mais belas tanto por homens ocidentais quanto por homens japoneses. E talvez atualmente, por intermédio da televisão e do cinema, todo mundo já tenha visto de tudo.

Supõe-se, caso o objetivo seja o embelezamento, que todo mundo iria querer se aproximar do aspecto hipermórfico, em termos de aparência. Kant cita uma obra de Policeto, o *Dorypho-*

rus ou *Portador de lança*, que acabou se tornando conhecido como o *Cânone*, na medida em que ele personifica tão perfeitamente as proporções corretas da forma masculina ideal que chega a servir como um modelo anatômico para escultores. Contudo, a beleza normativa é curiosamente insípida: uma autoridade escreve que “equilíbrio, ritmo e a perfeição precisam da forma corporal [...] não têm, para nós, o mesmo apelo que tinham para os gregos do século V”. O próprio Kant se preocupa em enfatizar que precisamos “distinguir a *ideia regular* de beleza do *ideal*”, que – unicamente no caso dos seres humanos – encontra-se na expressão das qualidades *morais*. “Isso demonstra que um ajuizamento de acordo com *tal padrão nunca pode ser puramente estético*, e que um ajuizamento de acordo com um *ideal não é um mero ajuizamento de gosto*.” Assim, a beleza ideal pode envolver um intercâmbio entre a beleza normativa e a expressão do que Kant enumera como “bondade do coração, pureza, força, paz etc. – visíveis como tais em manifestações corpóreas (como o efeito daquilo que é interno)”. Hegel caracteriza a arte romântica como uma resposta à demanda de tornar visível a interioridade, de mostrar o que uma pessoa é na medida em que ela corresponde aos seus sentimentos. E isso explicaria por que o *Portador de lança* é insípido: a arte clássica, caso Hegel tenha razão, não tinha nenhum conceito de interioridade. Isso explica também por que uma artista contemporânea, Orlan, que se submete a cirurgias plásticas a fim de se conformar aos protótipos estéticos, na verdade tem uma aparência, digamos, assustadora. Ela não mostra nenhuma interioridade. E isso explica por que a aparência de vida, quando induzida pela intervenção de procedimentos preparatórios para o funeral, acaba por ressaltar a morte do corpo – ainda que o rosto ganhe um sorriso alegre. Isso explica também, penso, por que o caso apresentado por Sócrates a Adimanto, na *República*, não é tão prontamente imaginado quanto se acreditaria: um homem perfeitamente injusto que parecesse ser perfeitamente justo. Podemos, dentro de certos limites, forjar aparências, mas não de maneira consistente. O tipo de pessoa que somos revela-se por meio do tipo de pessoa que parecemos ser, e há um limite para as possibilidades dos

cosméticos que modificam a expressão a ponto de nos dar uma aparência meiga, um ar pensativo ou sensível. Uma pessoa pode até achar que o motivo de ela não ser amada é por parecer gorda demais, o que pode ser verdadeiro ou falso – verdadeiro segundo o critério da beleza normativa, falso segundo o critério que considera a beleza interna, e isso pode alertar as outras pessoas para o fato de que alguém é cruel ou vazio, ou os opostos disso. Kant está inteiramente certo em sua sugestão de que a beleza interior não constitui uma questão apenas de gosto, tal como se mostra entre adolescentes, que se apaixonam por heróis do esporte ou por misses, ou entre magnatas, que se casam com modelos e as exibem como troféus. A interioridade estabelece até que ponto, no limite, implantes de cabelo, plásticas de nariz, li-poaspirações, próteses de seios e coisas assim levarão uma pessoa. Entretanto, a literatura dos moralistas e dos cínicos, desde a Antiguidade, está repleta de sabedoria aplicável a isso, ainda que isso não seja mostrado pela arte clássica.

Há uma série de considerações políticas envolvidas no embelezamento que acho que não teriam aparecido nessa literatura tradicional, uma vez que elas só começaram a fazer parte de nossa consciência em tempos relativamente recentes. Elas são despertadas quando membros de determinado grupo começam a pensar que buscaram conformar-se a uma norma de beleza que lhes foi imposta, na verdade, pela classe politicamente dominante – pelos homens, no caso das mulheres; pelos brancos, no caso dos pretos; ou então, num caso menos nítido, pelos gentios em relação aos judeus. Como um corolário do feminismo contemporâneo, ocorreu às mulheres que elas aspiravam a um ideal de beleza que lhes fora imposto pelos homens; e ocorreu aos pretos que eles aspiravam conformar-se a um padrão de beleza que, na verdade, era o padrão dos brancos. Quando a possibilidade da imposição se tornou uma questão de ter mais consciência, as práticas de embelezamento mudaram abruptamente. No caso dos afro-americanos, mesmo uma figura militante como Malcolm X passou por um período no qual ele se submetia a um procedimento para alisar o cabelo, com um custo considerável em termos de dor, mas achava que aquilo valia a

pena se, ao final do procedimento, ele fosse percebido como alguém que não possuía o cabelo enrolado e crespo, identificado com a negritude. Assim, ele se consideraria em termos de cabelos não negros (cachos de cabelo mais liso seriam coerentes com isso). O cabelo é uma característica muito marcante na cultura negra, principalmente porque o cabelo crespo faz parte do estereótipo do negro – ou se tornaria o estereótipo na média que define a norma da raça, segundo a visão de Kant. Entretanto, com o reconhecimento de que eles estavam aplicando a si mesmos uma norma que não era a deles, o cabelo crespo se tornou motivo de orgulho (e um preto nascido com cabelo liso pode buscar uma negrificação desse traço). O penteado afro se tornou uma arma nas guerras estético-raciais: ele ostentava o que, segundo as normas então prevalecentes, seria tomado como uma desfiguração, pelos outros e pelo próprio preto, enquanto ele se submetesse ao *status quo* racial. “Black is beautiful” [Preto é belo] é uma recusa política à opressão estética. Trata-se de um retorno às distinções feitas por Kant, implica aceitar uma norma de beleza específica da raça. A cultura negra irradiou-se a partir de mudanças cosméticas: a escolha de nomes africanos, o uso de roupas africanas, a mudança de religião do cristianismo para o islamismo. O dilema moral de uma pessoa preta que parece branca constitui o tema recorrente da arte de Adrian Piper.

O caso do feminismo é diferente em alguns aspectos, já que não houve uma época na qual as mulheres tenham buscado definir a beleza feminina nos termos da beleza masculina – embora seios espremidos, em 1920, servissem para reduzir à invisibilidade um atributo tradicionalmente feminino. As mulheres buscaram – e pelas evidências da literatura ainda buscam – definir a beleza feminina do modo como percebem que os homens a definem, tornando-se assim o que os homens querem que elas sejam. Concomitante com o movimento Afro, teve lugar a queima ritual do sutiã, na qual foi rejeitado um acessório identificado com a feminilidade que serviu para construir uma figura feminina de acordo com certas linhas, e assim os contornos naturais das mulheres foram ostentados. Permitiu-se que os seios balançassem livremente e que os mamilos aparecessem por baixo das

camisetas. Com isso, colateralmente com a emergência de uma cultura negra politizada, surgiu uma cultura feminina politizada por meio da qual as mulheres buscavam viver em conformidade com sua própria realidade sexual, tal como elas a percebiam, de modo que a beleza, da maneira como ela era especificada anteriormente, era percebida agora como uma armadilha.

Nada disso será ignorado por alguém que viveu as últimas décadas do século XX, tampouco é ignorado nas formas que essas coisas assumiram hoje em dia. Certamente tudo isso foi objeto de sátiras e caricaturas, mas não resta muita dúvida de que a disputa acerca de qual cânone de beleza devemos aplicar a nós mesmos vai muito além do que Kant descreveu como sendo o gosto, e muito além também da expressão das condições morais que, segundo ele, deveriam ser adicionadas ao gosto. De certo modo, que deixarei para examinar em outra ocasião, não permitir que a própria autodefinição seja imposta de fora é aproximar-se suficientemente daquilo que Kant pensava como sendo a autonomia, a ponto de indicar uma profunda relação entre a estética do Terceiro Reino e o reino da ética. Trata-se de rejeitar um imperativo categórico em relação ao modo como devemos parecer e endossar um imperativo restrito em relação a quem somos em termos de raça e gênero – e outras facticidades que podem surgir politicamente no curso do tempo. Isso tem seus perigos e alguns limites que estão longe de ser bem compreendidos, no caso das mulheres. As diferenças entre raças, embora tenham sido importantes ao longo da evolução, não constituem uma exigência para a evolução humana. Trata-se de uma diferença mais relacionada com a variação da espécie do que com sua evolução. Quanto à diferença sexual, por outro lado, nela se encontra, até o presente, uma base biomórfica para a procriação. E isso se evidencia no papel desempenhado pela atração sexual. O ser humano masculino é constituído de tal modo que ele precisa ser incitado, ou então não haverá ereção, portanto, não haverá gravidez, portanto, não haverá sobrevivência da espécie. A beleza feminina está relacionada, portanto, com a capacidade de incitar, excitar – e reproduzir –, e o atualmente lendário “olhar masculino” constitui um agente da evolução.

É claro que isso pode mudar caso o reabastecimento da espécie possa ser desvinculado do fator psicoquímico da incitação. Viagra ainda exige estímulo sexual, mas é quase certo que haverá no futuro próteses para ereção que dispensarão esse atavismo, permitindo que a ereção seja uma questão de vontade, reproduzindo, assim, o que Santo Agostinho sugeria que fosse a condição de Adão antes da Queda, capaz de plantar sua semente sem as tempestades da paixão. Não estando mais sob os imperativos da atração, a fêmea humana estará livre para ter a aparência que lhe convier, indiferente ao que desperta o interesse dos homens. Além disso, ainda não está claro se os métodos de fecundação pós-adâmicos estão inscritos no genoma. Com a clonagem e congêneres, podemos imaginar, e talvez até prever, uma época na qual os homens serão necessários apenas para o prazer sexual – ou podem até mesmo ser excluídos da clonagem por causa das desordens sociais devidas à testosterona. Estamos entrando num admirável mundo novo, e a estética do Terceiro Reino se torna menos frívola a cada dia.

O paradigma do embelezamento

Parte da herança do Dadaísmo tem sido a desconfiança em relação à beleza, pelo menos na arte. Se a beleza não chegou a ser plenamente odiada, pelo menos houve uma atitude extrema: é melhor a arte ser repulsiva do que ser bela. A busca da beleza em termos de aparência pessoal, em contraste, constitui o objetivo de uma grande indústria. Numa entrevista realizada pouco antes de sua morte prematura, a inovadora escultora Eva Hesse declarou, num tom de voz quase estridente, sua aversão à beleza – ao “bonito” – na arte. Porém, como sabemos a partir dos seus diários, ela estava preocupada com sua própria beleza como mulher. Quando Kant opôs a beleza à repulsa, em seu texto de juventude “Observações sobre o sentimento do belo e do sublime”, ele estava pensando – Kant inevitavelmente compartilhava da atitude de sua época quanto ao gênero – que a última coisa a ser desejada por uma mulher que aspirasse a ser considerada

bela era ser considerada repulsiva. Isso pode parecer algo um tanto distante da filosofia da arte, contudo o termo “estética” é usado em muitas culturas para o tipo de recursos em oferta naquilo que chamamos, em inglês dos Estados Unidos, de “beauty shops”. Como uma jovem professora numa universidade canadense certo dia me contou, todas as vezes que ela descobre uma vaga na área de estética, anunciada por um departamento de filosofia, não consegue evitar o pensamento de que eles estão procurando alguém capaz de fazer unhas. E a questão é saber se estamos lidando com diferentes conceitos de beleza, como a ideia de três reinos implica, ou se não existe aqui uma unidade maior do que a que parece haver a princípio.

Na filosofia do século XVIII, todos os três reinos estavam obviamente relacionados, por isso Kant tratou os três domínios como um só. Já que a pintura era entendida como uma prática mimética, as belas pinturas eram entendidas como pinturas de cenas ou de pessoas belas. Pessoas de bom gosto normalmente eram ávidas para se cercar de belos objetos, e isso significava que, caso colecionassem pinturas, estas seriam belas, o que, por conseguinte, queria dizer especificamente pinturas de coisas belas – de coisas que parecessem belas no mesmo sentido de “parecer belo” que estávamos investigando aqui. Por mais marginal que o conceito de embelezamento tenha permanecido na estética filosófica, foi o conceito central na filosofia de Kant, que não via nenhuma razão especial para fornecer uma análise diferenciada da beleza natural e da beleza artística. A estética do Terceiro Reino constituía a estética como tal – mas o embelezamento era o paradigma. Assim, a discussão deste capítulo foi menos um interlúdio do que uma preparação para a abordagem da questão da importância que a beleza pode ter na arte após seu abuso nas mãos da Vanguarda Intratável. Esse será o tópico do próximo capítulo.

4. BELEZA INTERNA E EXTERNA

Segundo princípios renascentistas, pinturas eram janelas para o mundo, aberturas puras e transparentes por meio das quais se via o que se teria visto estando lá fora, mas, em vez disso, olhava-se para o que a pintura mostrava. Assim, um quadro extraía sua beleza do mundo, idealmente não tendo nada de próprio para acrescentar àquilo que se via por meio dele, tal como era. É claro que isso omite a contribuição da moldura, como algo que configura o modo como o mundo se apresenta aos olhos por meio do quadro. O estereótipo do pintor é o de alguém que dobra o indicador contra o polegar, emoldurando o mundo até que ele se resolva num quadro – até que tenha o aspecto que o pintor quer que seu quadro tenha – como Lily Briscoe em *To the Lighthouse* (Rumo ao farol), ou, podemos imaginar, como qualquer dos pintores do grupo Bloomsbury – Roger Fry e Vanessa Bell, entre outros – vasculhando o Sul da França em busca do que as escolas de arte chamavam de *motifs*. Kant é célebre como alguém que nunca saía de casa, mas ele viveu numa era de turismo estético. Os abastados viajavam para o exterior a fim de ver os locais celebrados: os Alpes, a baía de Nápoles, assim como, evidentemente, a Piazza San Marco, o Panteão, em Roma, a Torre de Pisa, a Acrópole. Uma indústria pictórica cresceu para fornecer suvenires – memórias objetivas – do

que se tinha visto. Creio que foi esse o pano de fundo da observação um tanto surpreendente de Kant, no § 45 da *Crítica do juízo*: "A natureza é bela porque ela tem a aparência de arte", quando se esperaria o contrário. Kant parece estar dizendo que o mundo é belo quando ele tem a aparência que os pintores lhe dão ao representá-lo, quando se pensava que eles o representavam porque era belo em primeiro lugar, caso tenhamos entendido corretamente a ideia renascentista de que a beleza que vemos retratada na tela ou no painel, uma vez que o quadro consiste na pura transparência, sem nada de si para contribuir, constitui a soma total da beleza da cena.

Encontra-se esse conceito de transparência pictórica, hoje em dia, nas discussões a respeito da estética da fotografia. Roger Scruton escreve: "Se alguém acha uma fotografia bela, é porque acha algo belo no tema." É difícil ver como essa avaliação pode sobreviver ao caso assumidamente sobredeterminado das fotografias de Robert Mapplethorpe. Como vimos, suas fotografias eram artisticamente censuradas por seus contemporâneos modernistas por serem incorrigivelmente belas, embora, na opinião do público em geral, fossem questionáveis, ou mesmo repulsivas, por causa de seu conteúdo sexual explícito. Em *O mal-estar da civilização*, Freud escreveu que a derivação da beleza "dos reinos da sensação sexual é tudo o que parece certo; o amor pela beleza constitui um exemplo perfeito de um sentimento com um objetivo inibido". Por outro lado, prossegue, "os próprios órgãos genitais, cuja visão é sempre excitante, raramente são considerados belos". Caso Freud esteja certo, só temos beleza quando não representamos diretamente o lugar do prazer sexual. Mapplethorpe pode ser visto como alguém que se esforçou para superar isso por meio do embelezamento da maneira como os órgãos genitais são mostrados, a fim de conseguir imagens que fossem belas e excitantes ao mesmo tempo: pornografia e arte nas mesmas fotografias surpreendentes. "Há dois caminhos distintos na fotografia", de acordo com o escritor Charles Caffin: "O utilitário e o estético: sendo a meta de um o registro dos fatos; e a do outro, a expressão da beleza." Caffin pensava que a fotografia como belas-artes (o título do seu livro) "irá

registrar fatos, mas não como fatos”, e ele, sem dúvida, tinha em mente o modelo do Pictorialismo – tirar fotos que se parecessem o mais possível com pinturas tonalistas, como as pinturas de Inness e, talvez, de Whistler. As imagens de Mapplethorpe do *Portfolio X* são fusões da imagem pornográfica e do tipo de elegância fotográfica que ele encontrou em Steichen e no trabalho de câmera do movimento Photo-Secession, trabalho que admirou na exposição *The Painterly Photograph* (O fotógrafo pictórico), organizada por seu amigo John McKendrie no Metropolitan, em 1973. Antes disso, ele não conseguia conceber como a fotografia poderia chegar a ser uma arte, talvez pensando que ela fosse essencialmente documental, para usar o termo de Caffen. Seu novo objetivo, como ele formulou, era “jogar com o limite” entre arte e pornografia. Exige-se certa suspensão da atitude moralista para ver uma polaroide que Mapplethorpe dedicou a seu próprio pênis intumescido, mantido ereto como um porrete maciço por meio de um laço de couro em torno de seus testículos, nos mesmos termos estéticos das obras-primas do movimento Photo-Secession em *O fotógrafo pictórico*, como o primoroso *Edifício Flatiron*, de Steichen. Todavia, esse era o paradoxo de sua realização – mostrar o que às vezes mal podemos suportar olhar em fotografias tão belas que dificilmente conseguimos tirar os olhos delas. Ele era tão obcecado pela beleza quanto pela sua abordagem especial do sexo, e seu objetivo mais amplo era fundir essas obsessões díspares.

Após Kant ter escrito seu texto sobre estética, ainda faltava meio século para começar a era da fotografia. O inventor dessa técnica, Fox Talbot, por causa de suas reconhecidas deficiências como desenhista, buscava um meio pelo qual a *própria* natureza pudesse ser reproduzida, sem a mediação de um artista: a câmera fotográfica era, em suas palavras, “o lápis da natureza”. A câmera era construída com base em princípios renascentistas, motivo pelo qual, até a invenção da digitalização, as fotografias desempenharam papéis forenses. A câmera era como uma testemunha ocular. Assim, se alguém tinha como meta o embelezamento, era obrigado a embelezar o objeto da fotografia e só então

registrá-lo, o que Mapplethorpe, em parte, fez usando luzes e sombras. Portanto, a teoria da transparência pictórica sobrevive.

Entretanto, essa não pode ter sido a história inteira, nem mesmo para Kant, que reconhecia ser a arte capaz de representar como belas as coisas mais paradigmaticamente feias. Assim, a foto precisa contribuir de algum modo para a beleza delas, uma vez que tais objetos não possuem beleza alguma. É aqui que Kant faz sua observação incidental sobre a repulsa, como “um tipo de feiura que não pode ser representada de acordo com sua natureza sem destruir toda satisfação estética e, consequentemente, a *beleza artificial*”. Ênfase “*beleza artificial*”. Trata-se do que eu vinha chamando de “embelezamento” – sofisma estético, fazer o pior parecer melhor, o que envolve cosméticos, moda, decoração de interiores e coisas do gênero, caso em que não estamos lidando com beleza natural, mas com beleza intensificada. No século XVIII, especialmente na França, um paralelo bem próximo era estabelecido entre pintar cenas e pintar rostos, de modo que, em seu retrato *Madame Pompadour at Her Vanity* (Senhora Pompadour em sua vaidade), no qual se mostra a grande dama com seu pincel de *rouge* diante do espelho, François Boucher está virtualmente saudando uma companheira artista. Com relação ao rosto maquiado, o pensamento suplementar de Kant seria exato: “Estamos conscientes disso como arte enquanto se parecer com natureza.” Parece-se com natureza nos exemplos esteticamente mais surpreendentes da natureza. Então é um tipo de falsificação visual – uma armadilha para o imprudente.

O termo francês para “maquiar” é “*farder*”, ou “colorir”, o que explica em parte por que havia uma tradicional desconfiança em relação às cores – por que Descartes chegou ao ponto de dizer que realmente não precisávamos de nossos olhos para saber como era o mundo, já que o cego pode sentir os contornos e conhecer as formas das coisas. Ruskin parece ter tido em mente o embelezamento – ou artifício – quando, em apoio aos pré-rafaelitas britânicos, condena praticamente toda a história da pintura desde a época de Rafael. Na primeira de duas cartas para o *Times*, em 1851, Ruskin escreveu que seus jovens *protégés*



5. **François Boucher**, *Senhora Pampadour em sua vaidade*, 1758. Óleo sobre tela, 81,2 x 64,9 cm. Harvard Art Museums / Fogg Museum. Doação Charles E. Dunlop.
Maquiãr é mentir.

... desejam representar, sem se restringirem a quaisquer regras convencionais da confecção de quadros; e eles escolheram seu nome, infeliz sem ser inexato, porque todo artista fazia isso antes da época de Rafael, e após a época de Rafael *não* o fazia, mas buscava pintar cenas formosas, em vez de representar a aspereza dos fatos, o que teve como consequência a arte histórica encontrar-se, da época de Rafael até hoje, em reconhecida decadência.

Não importava, incidentalmente, que a realidade fosse apenas imaginada – “inventada” pelo artista, no outro sentido da expressão “*make up*”^{*} –, que fosse “falsa”, no sentido de não existir, contanto que, se existisse, não fosse falsificada de acordo com os interesses do embelezamento.

Era inevitável que a câmera servisse como modelo para os discípulos de Ruskin. Para os pré-rafaelitas americanos, comprometidos com o programa de verdade visual de Ruskin, o mais alto tributo que podia ser concedido a uma pintura era afirmar que ela parecia ter sido feita com uma câmera. Minha impressão é a de que o apelo à fotografia era o critério mesmo para os pré-rafaelitas britânicos – de que, assim como no caso de seus correspondentes americanos, suas pinturas deviam ser louvadas como sendo transparentes, como se elas tivessem sido feitas com uma câmera, no espírito da documentação. Não eram pinturas “formosas”, mas verdadeiras.

A fotografia deliberadamente “estética” passou a ser discutida com o Pictorialismo, quando Stieglitz e seus pares tentaram tornar as fotografias belas (e, segundo o critério de Ruskin, falsas), fazendo-as parecer com pinturas. Entretanto, a própria pintura tinha mudado. Ela se tornou, por assim dizer, *pós-rafaelita*. Havia abandonado a transparência – passara a ser algo para ser visto por seus próprios méritos, em vez de ser algo para se olhar através. Não era abstrata – possuía temas reconhecíveis. No entanto, criava uma atmosfera para tais temas por meio de sua absorção, pode-se dizer, na pintura. Tinha se iniciado um movimento que culminaria no Expressionismo Abstrato, no qual a pintura pode passar a ser o seu próprio tema. Quando Mapplethorpe reclamou que a fotografia não era arte, ele não estava usando a pintura como seu modelo, por mais que admirasse os pictorialistas, que tinham feito isso. Seus professores no Instituto Pratt tinham ideias do Expressionismo Abstrato inculcadas, mas a ideia *dele* de artista modelo era Duchamp. O Expressionismo Abstrato não “jogava com o limite” e não lhe teria permitido fazer isso. Mas isso me leva muito adiante em minha história.

^{*} Os dois sentidos da expressão “*make up*”, indicados pelo autor, são maquiar e inventar. (N. do T.)

As pinturas modernistas que Roger Fry apresentou em suas duas exposições na Galeria Grafton foram feitas a meio caminho na trajetória que vai de Manet a, digamos, Jackson Pollock e Franz Kline. Dificilmente se poderia atribuir transparência a elas. Se eram belas, isso não podia ser atribuído nem à beleza de seus temas – já que não havia como dizer qual era o aspecto real desses a partir dos quadros – nem ao embelezamento. Podíamos confiar na palavra de Picasso e acreditar que a mulher representada em *Ma Jolie* era de fato *jolie* (bela) – mas a pintura mesma não mostrava nenhuma evidência de que fosse. Assim, se as obras eram belas, deveria ser por outro caminho que não fosse o de mostrar um belo tema nem o de embelezar, por meio da intervenção artística, um tema que não chegava a ser belo. A crítica de arte precisava descobrir esses novos caminhos. Até certo ponto, Fry atrasou essa busca ao insistir que aquelas obras eram de fato belas, ainda que difíceis. Neste capítulo, minha meta será mostrar como usar o conceito de beleza com um sentido mais claro de responsabilidade artística e crítica do que como tem sido até aqui. E, ao mesmo tempo, pretendo deixar indistintas as fronteiras entre os três reinos da beleza abordados no capítulo 3.

Ver a beleza que não está ali

Quando, em 1905, Matisse expôs seu surpreendente *Femme au chapeau* (Mulher com chapéu) a grande escárnio, ele foi abordado por um artista alemão que lhe perguntou qual era a verdadeira cor do vestido de Madame Matisse quando ela posou para o retrato. Matisse respondeu com impaciência: “Obviamente, preto.” O que ele estaria querendo dizer com “obviamente”? Talvez apenas que mulheres da classe de Madame Matisse vestissem preto, era natural. Isso não seria óbvio a partir da pintura, mas a questão seria: o que a cor do vestido de Madame Matisse tinha a ver com o modo como o artista o pintava? A maravilhosa diretriz de Mallarmé – *Peindre non la chose mais*

*l'effet qu'elle produit** – pode ter vindo à ponta da língua de Matisse naquele momento, mas, *então*, a questão seria: O que se quer dizer com “o efeito”? Sabemos que Amalie Matisse era uma mulher forte e determinada, que sustentava sua família trabalhando como modista de chapéus quando Matisse não estava vendendo quase nada. O chapéu espetacular é o principal elemento na pintura, e gosto de acreditar que Matisse a mostrou assim, usando o chapéu, por razões semelhantes àsquelas que fizeram o Papa Júlio pedir a Michelangelo que o retratasse com uma espada – aquele chapéu era a espada dela, o emblema de sua vitória, de sua dignidade e sua força. Trata-se de uma propaganda moral: em 1905, uma mulher usando um chapéu como aquele podia encarar o mundo e enfrentar o que viesse. *É óbvio* que ela estaria vestindo preto! E o próprio Matisse tinha de fazer seu retrato tão corajoso e poderoso quanto era sua mulher, assumindo grandes riscos com o traço e com a cor. Roger Fry erra completamente o alvo ao dizer que Matisse estava interessado na forma, que era para ela que deveríamos olhar e que, com o tempo, a acharíamos bela – que o artista produz distorções em função da forma. Não: em minha opinião, pelo menos, trata-se da pintura forte de uma mulher forte, e não uma pintura bela de uma mulher bela. E, na verdade, não há nenhum modo, sem prejuízo do conceito, de ver a pintura como bela. A impressão inicial da obra como feia está mais próxima da beleza artística que ela expressa. Mas é claro que, para chegar à verdade, é preciso parar de vê-la como feia por causa do modo como foi desenhada. O desenho “ruim” era parte do “efeito”.

Quando se faz uma crítica de arte como essa, é inevitável que alguém declare ver realmente *Mulher com chapéu* como uma pintura bela. Quando, alguns anos atrás, numa conferência sobre a beleza, mencionei o *Nu azul* de Matisse como uma pintura que não podia ser considerada bela, um colega, crítico de arte, discordou, dizendo que *ele* via o quadro como sendo belo. *Nu azul* foi um dos escândalos da mostra The Armory Show, de 1913; o outro foi o *Nude Descending a Staircase* (Nu descendo a

* Pintar não a coisa, mas o efeito que ela produz. (Em francês no original.)

escada), de Duchamp. O que este tinha de escandaloso era o fato de que ninguém conseguia encontrar o nu. Parecia que se dizia aos espectadores que vissem uma coisa e o que eles viam era outra – que eles não podiam confiar em seus olhos. Mesmo os companheiros cubistas de Duchamp tiveram problemas com sua pintura e lhe pediram para retirá-la de uma exposição em Paris. Talvez por ele ter buscado retratar o movimento, violando alguma convenção a respeito do caráter estático na arte cubista. O caso do *Nu azul* foi um tanto diferente: se alguém perguntasse a Matisse qual era a cor da pele de seu modelo, ele poderia ter respondido com impaciência: “Obviamente, rosa.” O azul estava na pintura, que violava o princípio da transparência. Aonde Matisse podia estar querendo chegar? Por que pintar como azul algo que na realidade é rosa? E por que pintar como horrível algo que na realidade poderia ter sido belo – ou pelo menos atraente? Quando alguém diz que *Nu azul* é bonito, está expressando apenas a admiração por sua força e seu poder, pela decisão tomada por Matisse de produzir uma pintura poderosa em vez de uma pintura agradável, de chamar a nossa atenção mais para a pintura do que para a pessoa retratada – ou de expressar, por *hypotyposis*, o poder da beleza feminina por intermédio do poder de uma pintura que não é nada bela. A maior parte da arte mundial não é bela, tampouco fazia parte de seus propósitos a produção de beleza. *Nu azul* é verdadeira em seu aspecto moral e não visual. A beleza é realmente tão óbvia quanto o azul: não é preciso esforçar-se para vê-la quando ela está ali. Em vez disso, é preciso esforçar-se para ver uma pintura como boa, apesar de ela não ser bela, quando se supunha que a beleza era o modo pelo qual a qualidade artística deveria ser entendida.

Quero dar mais um exemplo, que vem de Hegel, um grande crítico de arte, quando ele escreve sobre uma obra-prima do artista que os pré-raphaelitas viriam a desprezar: “Uma abordagem crítica conhecida, e frequentemente repetida, contra *A transfiguração*, de Rafael, é a de que o quadro se divide em duas ações inteiramente desprovidas de qualquer relação entre si”, ele escreve. “E, de fato, isso é verdade se a pintura é considerada

externamente: no alto, na colina, vemos a transfiguração; embaixo, está a cena com a criança possuída por um espírito vil.”

Mas, se olharmos para o *espírito* da composição, não se pode perder uma conexão suprema. Pois, por um lado, a transfiguração visível de Cristo é precisamente sua elevação acima da Terra e sua partida da companhia de seus discípulos, e isso precisa se tornar visível também como uma separação e uma partida; por outro lado, a sublimidade de Cristo aqui se encontra especialmente transfigurada num caso simples presente, a saber, no fato de que os discípulos não podiam ajudar a criança sem a ajuda do Senhor. Assim, a dupla ação aqui é completamente motivada, e a conexão é exibida, interna e externamente, no fato de um discípulo apontar expressamente para Cristo, que partiu da companhia deles, indicando, com isso, o verdadeiro destino do Filho de Deus, de estar, ao mesmo tempo, na Terra, de modo que o dito seja verdadeiro: Onde quer que dois ou três se reúnam em meu nome, ali estarei no meio deles.

O termo “forma” é tão ineficiente quanto o termo “beleza” é inapropriado para responder a essa obra fantástica. A forma é acarretada pelo significado que Rafael pretende transmitir – *l’effet* do evento que ele se encarregou de retratar por meios visuais quando o significado da transfiguração não é inteiramente visual. Ruskin não teria razão a respeito de Rafael: “externamente”, *A transfiguração* carece de verdade visual, mas, internamente, ela transmite uma verdade de tipo mais profundo. O que vemos na pintura não poderia ter sido visto por ninguém que estivesse ali presente: ou as pessoas estariam deslumbradas pela transfiguração de Cristo, ou tomadas pela preocupação com a criança possuída. Rafael juntou essas percepções díspares numa única e espantosa visão.

Percebe-se por essa passagem a notável diferença entre um pensador como Hegel, que estava profundamente comprometido com a grande arte, e Kant, que não estava, e para quem a experiência com a arte era idêntica a experimentar a beleza natural, como a das flores, a do pôr do sol ou a de mulheres adoráveis. E, enfim, é isso o que falta no modo como Moore pensa a



6. **Raphael**, *A transfiguração*, 1518-1520. Óleo sobre madeira, 405 x 278 cm. Pinacoteca do Vaticano.

Desconectada pela forma.

arte. Ele concebia a beleza artística segundo o modelo da beleza natural, conforme podemos ver a partir de seu pensamento de como seria melhor para algo belo existir na realidade em vez de existir apenas em imagens. Ele não estava errado em pensar isso: quando uma pintura era bela, ela era bela do mesmo modo que a natureza é bela. Estava errado em pensar que, se uma pintura era boa, era por causa de sua beleza, e, caso não conseguisse ver a beleza, teria de olhar com mais afinco, como insistia seu discípulo, Roger Fry, dizendo que essa era uma exigência quando se estava lidando com arte difícil.

David Hume, com toda a sua perspicácia, comete o mesmo erro ao pensar que existem duas espécies de beleza. Ele discute isso quase como um aparte, a fim de indicar uma analogia entre duas visões da verdade moral, a saber, "caso elas sejam derivadas da razão ou do sentimento". Os sentimentalistas argumentam que "faz parte da virtude ser *amável* e, do vício, ser *odioso*". O último termo evoca um eco distante em relação à repulsa: uma repugnância moral que chega às raías do rechaço físico. Por simetria, o termo anterior evoca um tipo de atração natural: somos atraídos para aquilo que percebemos como bom nos outros. Hume admite que há um tipo de beleza em relação ao qual isso pode ser verdade: "Algumas espécies de beleza, particularmente os tipos naturais, em sua primeira aparição, demandam a nossa afeição e a nossa aprovação; e, nos casos em que elas falham quanto a esse efeito, é impossível para a argumentação racional restabelecer sua influência, ou adaptá-las melhor para o nosso gosto e o nosso sentimento." É com relação a essa espécie de beleza que se pode dizer que gosto não se discute. Mas Hume, um homem de letras, tinha um vívido senso do poder de transformação da argumentação crítica racional. E aqui repito uma grande passagem de seus escritos: "Em várias ordens de beleza, sobretudo naquela das belas-artes, exige-se o emprego de muita argumentação racional a fim de experimentar o sentimento adequado; e uma inclinação falsa com frequência pode ser corrigida por meio do argumento e da reflexão. Há, justamente, bases para concluir que a beleza moral compartilha muita coisa com essa última espécie e demanda a assistência de

nossas faculdades intelectuais a fim de oferecer à mente humana uma influência adequada.”

O tipo de argumentação racional para a qual Hume apela, acredito, é ilustrado em Hegel pela *Transfiguração*, de Rafael, ou naquela argumentação em que tentei empregar ao discutir *Mulher com chapéu* ou *Nu azul*. Hume era um homem de letras, e seu escrito sobre literatura fornece uma evidência do modo como chegamos a nos persuadir uns aos outros até o ponto de ver que uma obra escrita é artisticamente melhor do que outra e de entender por que ela é melhor. Seu erro é supor que somos persuadidos pela argumentação racional a apreender a *beleza* da obra, quando o que ele realmente quer designar é sua excelência literária, sua superioridade, sua profundidade. O termo “estética” não era amplamente usado na época de Hume, pelo menos não na língua inglesa. Teria sido de uma ajuda imensa se ele tivesse sido capaz de diferenciar entre beleza *estética* e o que podemos chamar de beleza artística. É a beleza estética que distinguimos por meio dos sentidos. A beleza artística exige discernimento e inteligência crítica. *Mas por que chegar a usar a palavra beleza nesse último caso?* Algumas pessoas são belas, algumas não são e algumas são simplesmente feias. Essas são diferenças que registramos por meio dos sentidos. Somos atraídos por pessoas por causa de sua beleza, e chegamos até a nos apaixonar por elas porque são belas. Contudo, seres humanos têm qualidades de intelecto e caráter que nos atraem apesar de sua falta de beleza. Quando Alcibiades louva Sócrates, em *O banquete*, ele quer dizer que há qualidades em Sócrates que o cativam e suplantam sua patente e lendária feiura. Simone de Beauvoir amava Sartre não porque ele fosse belo, mas por causa daquela improvável constelação de qualidades intelectuais e sexuais que faziam dele Sartre. Na verdade, muitas vezes elogiamos essas qualidades falando delas como “belas” – todavia, isso nada tem a ver com considerações estéticas, e me parece que confundimos irremediavelmente o conceito de beleza se dizemos que tais qualidades constituem outra espécie ou ordem de beleza. Confundimos da mesma maneira que os entusiastas de Paul McCarthy fazem quando tentam encontrar beleza em sua obra aberta e inegavel-

mente repulsiva – “Não a beleza padrão, mas a beleza do compromisso e da absorção”. Em termos comparativos, podemos chegar a admirar *Nu azul*, de Matisse, apesar de sua feiura, considerando-o superior a *Naissance de Venus* (Nascimento de Vênus), de Chabanel, apesar de sua apresentação transparente da beleza rosada da deusa. Proponho que restrinjamos o conceito de beleza à sua identidade estética, que se refere aos sentidos, e reconheçamos na arte algo que, em suas instâncias mais elevadas, pertence ao pensamento. O ponto em que Fry se equivocou, com toda a sua ousadia artística, foi ao insistir em que as pinturas de Grafton eram belas, quando todos os que entravam na galeria podiam ver, com seus próprios olhos, que elas não eram. Em vez de reconhecer isso, ele desenvolveu sua ideia da beleza protelada, que recompensa o “olhar insistente”. Como se acabássemos sendo recompensados, no final das contas, pelo tipo de palpitação sensorial que a beleza em sentido estético causa em nós sem o benefício da argumentação ou da análise.

Hegel e o fim da arte

Hegel merece ser muito admirado porque ele é o primeiro filósofo que tenta sistematicamente distinguir, talvez de modo demasiado incisivo, estética e filosofia da arte. A estética, observa, é “a ciência da sensação ou do sentimento” e diz respeito à arte “quando obras de arte são discutidas em relação aos sentimentos que elas supostamente produzem, como, por exemplo, o sentimento de prazer, de admiração, de medo, de piedade, e assim por diante”. Trata-se de um grande avanço sobre Kant, que restringe parcialmente o repertório relevante de sensações ao prazer e à dor, abrindo uma exceção importante para o sublime. A beleza artística, como Hegel insiste, é “superior” à beleza da natureza, e ele escreve com um maravilhoso rufar de tambores que “a beleza da arte é a beleza *nascida e renascida do espírito*”. O que Hegel queria enfatizar é que a arte consiste em um produto *intelectual* e que sua beleza também precisa expres-

sar o pensamento que a arte incorpora. Mas, então, por que ele não argumenta que o medo e a piedade, para tomar dois exemplos associados por ele à estética, também são produtos intelectuais? Esses sentimentos estavam profundamente relacionados à tragédia, de acordo com o que diz Aristóteles na *Poética*, e são componentes da catarse, que está registrada como parte do motivo pelo qual nos relacionamos com apresentações de tragédias. Hegel não faz isso, evidentemente, porque se trata de sentimentos, como também é a sensação de beleza quando a arte é considerada esteticamente. Mas o que é exatamente a beleza *artística*, então, se ela não é estética?

É aqui, penso, que Hegel se torna confuso e provavelmente inconsistente, pois ele escreve que “a beleza da arte mostra-se à *sensação*, ao sentimento, à intuição, à imaginação; ela abrange uma esfera diferente da do pensamento, e a apreensão da sua atividade e de seus produtos demanda outro instrumento, diferente do pensamento científico”. É por isso que, em larga medida, a arte chegou a um fim, para invocar a celebrada tese de Hegel. Nós nos elevamos acima da esfera da sensação na medida em que a *filosofia* – ou *Wissenschaft* (ciência) – constitui um exercício do puro entendimento e da pura análise. O que ele considera louvável na arte é que, em suas várias idades de ouro, ela fez o que a filosofia pode fazer apenas de modo limitado, por causa da restrição dos meios sensoriais: “Os belos dias da arte grega, assim como a época de ouro do final da Idade Média, se foram.” Em contrapartida, com a experiência da arte “o desenvolvimento da reflexão em nossa vida, hoje em dia, tornou-se uma necessidade... apegar-se a considerações gerais e regular o particular por elas, com o resultado de que as formas universais, as leis, os deveres, os direitos, as máximas prevalecem como razões determinantes e constituem o principal regulador”. Com a arte “exigimos... uma qualidade de vida na qual o universal não está presente na forma da lei ou da máxima, mas dá a impressão de se unificar com as sensações e os sentimentos”. Assim, “as condições de nosso tempo presente não são favoráveis à arte”. O fim da arte em Hegel, portanto, não tem nada a ver com o declínio da arte, e sim com o fato de que não precisamos

mais que as ideias sejam comunicadas na forma sensorial. Dessa maneira, a arte poderia ser gloriosa e ainda assim estaria terminada, no que diz respeito a Hegel. De certo modo, sua objeção à arte é algo parecido com a objeção de Kant ao uso de exemplos. Na formulação de Kant, exemplos são “o andador do entendimento”. Para Hegel, a arte era o andador do espírito. Entramos no estágio mais elevado do que ele chama de Espírito Absoluto, quando não precisamos mais da arte para satisfazer as nossas “mais elevadas necessidades”.

Entretanto, isso nos deixa com a questão de saber como a beleza, entendida em termos sensoriais, pode realmente ser “nascida e renascida do espírito”. Hegel não nos dá bons exemplos de beleza artística. Ele nos dá bons exemplos de arte, cuja excelência artística pode ser descoberta por meio de uma astuta crítica de arte, como em sua magnífica avaliação de *A transfiguração*, ou em sua inigualável análise da pintura holandesa, que de fato é, ou com frequência é, bela – mas bela num sentido sensorial. Ninguém admira mais do que eu a filosofia da arte de Hegel. O que temos de fazer para aceitá-la é reconhecer que a arte pode, na verdade precisa, ser racional e sensorial ao mesmo tempo, e então determinar como suas propriedades sensoriais estão relacionadas com seu conteúdo racional, o que será a minha tarefa no restante deste livro.

Duchamp e a arte sem estética

Considere-se mais uma vez Marcel Duchamp, cuja arte nem Hegel nem qualquer um de seus contemporâneos poderiam ter concebido como tal. Foi Duchamp, mais do que todos os outros, o artista cuja obra tinha a intenção de exemplificar a mais radical dissociação entre a estética e a arte, particularmente com os *ready-mades* de 1915 a 1917. Em 1924, Duchamp deixou claro que encontrar um objeto sem nenhuma qualidade estética não era nada simples, todavia podemos ter uma ideia de sua intenção se considerarmos o seu *Comb* (Pente, 1916), que Calvin Tompkins caracteriza como “o mais serenamente aestético de

todos os *ready-mades* de Duchamp". Não se pode dizer que alguém tem bom ou mau gosto no caso de pentes de metal! Eles incorporam o princípio do *ready-made* em função do fato de que não há "nenhuma beleza, nenhuma feiura, nada de particularmente estético a respeito deles", e, dessa perspectiva, um pente qualquer é tão bom quanto qualquer outro. No entanto, Duchamp com certeza nunca chegou a libertar sua arte daquilo que podemos denominar objetividade (estado de objeto), nem, portanto, da sensação. Num congresso realizado no Museu de Arte Moderna em 1961, Duchamp falou sobre a relação entre os *ready-mades* e a "Arte" – entendida como algo que agrada esteticamente. Ele disse que não via os *ready-mades* como "chegando à nulidade ou ao zero", mas estar fazendo algo "sem ter de invocar o esteticismo, ou o sentimento, ou o gosto, ou qualquer um desses elementos". E concluiu: "Não quero destruir a arte para ninguém mais além de mim mesmo." E se um artista pretender reintroduzir a beleza, pois essa, afinal, é uma opção, se não para Duchamp, então para outros?

Duchamp deu um tipo de resposta a isso em associação com seu mais notório *ready-made*, o urinol que ele tentou fazer que fosse aceito, sob o título de *Fonte*, na exposição de 1917 da Sociedade de Artistas Independentes. Como se sabe, a obra levava a assinatura de R. Mutt e, na época, não se tinha ideia de que se tratava de uma das miríades de pseudônimos de Duchamp. Depois do fiasco, ele escreveu o texto "O caso Richard Mutt" na revista *The Blind Man* (O homem cego), que teve uma existência curta, dizendo que "o sr. Mutt... pegou um artigo ordinário da vida, deu a ele uma posição em que sua significação utilitária desapareceu sob o novo título e o novo ponto de vista – criou um novo pensamento para aquele objeto". Identificar esse "novo pensamento" foi algo que, desde 1917, deixou seus intérpretes obcecados. O mecenas de Duchamp, Walter Arensberg, supôs que o novo pensamento fosse: "uma forma adorável foi revelada". Isso, penso, é inconsistente com a filosofia do *ready-made*, mas não tenho nenhuma vontade de levar adiante esse assunto aqui. A questão é que a obra consiste no pensamento mais o objeto, sendo em parte uma função do pensamento determinar

quais propriedades do *objeto* pertencem à *obra*. O urinol pode ser belo – e seria possível argumentar que, como uma peça dos equipamentos domésticos, a intenção é que ele fosse atraente e expressasse a própria substância da pureza sanitária em sua brancura reluzente. No entanto, será que a beleza era relevante para o pensamento do sr. Mutt? O objeto pode ser belo, mas não necessariamente a *obra* o é. Temos de identificar o significado da obra tal como ele é dado pelo pensamento, a fim de verificar se ela é bela. E esse seria o modo como Hume nos encarregaria de examinar o assunto. São as “nossas faculdades intelectuais” que identificam o pensamento por meio do qual o objeto deve ser interpretado. E nossas faculdades intelectuais nos orientam para aquelas qualidades sensoriais que sustentam sua interpretação. A beleza do urinol era relevante para a qualidade da *Fonte*? Ou será que ela é relevante apenas para a qualidade dos mictórios relativa aos princípios que regem a decoração de banheiros, sem ter nada a ver com o “pensamento” da *Fonte* como tal? Ou melhor, será que a beleza, caso ela realmente esteja presente, contribui ou não para o *significado* da obra?

Essas são questões que não podem ser determinadas sem referência a uma interpretação da *Fonte*. Jean Clair escreve que o papel simbólico do urinol “não é o de elevar o *status* de um objeto manufaturado para o de uma obra de arte, [mas] o de subscrever a arcaica sacralização do resíduo humano e a adoração infantil do próprio excremento”. É por esse motivo que ele explica a estética da repulsa principalmente por meio da influência de Duchamp. Eu, em contrapartida, vejo Duchamp como o artista que buscou sobretudo produzir uma arte sem estética e substituir o sensorial pelo intelectual, o que, como Hegel insistia, efetivou-se de modo natural pela evolução histórica do “espírito”. Em minha opinião, a estética do mictório, como um acessório hidráulico, não tem nenhuma participação em seu significado. Tampouco tem qualquer significado na interpretação de Jean Clair, uma vez que é a sua associação com a repulsa que modula a sua importância histórica. Trata-se de um caso controverso demais para ser usado com o intuito de mostrar

como a beleza e o significado estão internamente relacionados quando a beleza da obra *é* parte de sua identidade.

As macieiras de Balbec

Quero apresentar agora dois exemplos, um de beleza natural e um de beleza artística, com a beleza desempenhando papel fundamental em ambos. A beleza em ambos os casos é estética. E, além disso, é simples e surpreendente, no sentido de que assim ela se apresentaria para qualquer um, sem se beneficiar de muita coisa pelo caminho da educação. No caso da beleza artística, contudo, pode haver *resistência* à beleza por causa de certos preconceitos em relação à arte. A fim de aceitar a beleza, essas resistências têm de ser superadas por um tipo de educação sobre o que a arte é. Essa educação não leva a nenhuma ordem mais elevada de beleza porque não existe uma ordem mais elevada. Ela leva a um entendimento de como a beleza estética desempenha um papel no significado da obra à qual ela pertence. Pode-se dizer que, em tal caso, a beleza é nascida do espírito porque o significado dela está internamente relacionado às suas qualidades estéticas. A beleza faz parte da experiência da arte. No entanto, a experiência é decididamente mais rica do que o “estremecimento retiniano” contestado por Duchamp, não porque ele seja algo de que se envergonhar, mas porque há mais na arte do que excitações óticas.

Selecionei os exemplos porque eles levantam algumas questões psicológicas notáveis que estão ligadas aos fundamentos morais evocados quando se trata a beleza como superficial e falsa para a realidade do mundo. Em poucas palavras, o que pretendo é que os exemplos removam o estigma da beleza, que recuperem para a beleza algo daquilo que lhe deu o peso moral que ela tinha na estética eduardiana. Desnecessário dizer que não é meu propósito pleitear a restauração da beleza para a definição da essência da arte!

O primeiro exemplo, um tanto sobredeterminado, vem de Proust. Numa seção chamada “As intermitências do coração”,

no quarto volume de *Em busca do tempo perdido*, o narrador retorna para a estância balneária de Balbec. Em sua primeira estada ali, ele estivera acompanhado por sua amada avó, que morreu depois disso. A seção do livro na qual ele descreve a morte de sua avó é curiosamente clínica e indiferente, o que se revela um tanto inconsistente com aquilo que esperaríamos, em função do vínculo entre eles: sentimos que, com isso, aprendemos algo acerca do caráter de Marcel, que parece uma pessoa bem mais fria do que acreditávamos. Isso se mostra um equívoco: no momento em que se acomoda em seu quarto no Grand Hotel, ele é subjugado por uma sensação de perda e de privação, e cai numa severa depressão, na qual a irrevogável ausência de sua avó ocupa completamente sua consciência. Marcel agora está sentado, contemplando a fotografia de sua avó, o que o tortura. Ele se dá conta de como fora egoísta enquanto era o objeto do amor totalmente dedicado de sua avó – de como, por exemplo, deixara de notar o quanto ela estava doente naquela primeira estada em Balbec. Esse estado de espírito perdura até certo dia em que sai para um passeio em direção a uma estrada pela qual ele e sua avó costumavam ser conduzidos na carruagem de Madame Villeparisis. A estrada estava enlameada, o que o fez pensar em sua avó e em como ela costumava ficar coberta de lama quando saía para caminhar, qualquer que fosse o clima. O sol está brilhando e ele vê um “espetáculo deslumbrante”, que consiste num grupo de macieiras em flor.

A disposição das macieiras, até onde os olhos podiam alcançar, ... em plena floração, inacreditavelmente exuberantes, seus pés no atoleiro sob seus vestidos de baile, sem cuidar para não estragar o mais maravilhoso cetim rosa já visto, que reluzia à luz do sol; o horizonte longínquo do mar dava às árvores como que um pano de fundo de uma gravura japonesa; se eu levantava a cabeça para olhar para o céu por entre as flores, o que fazia seu azul sereno se mostrar quase violento, elas pareciam se afastar umas das outras para revelar a profundidade desse paraíso. Sob o azul-celeste, uma brisa leve, mas fria, agitava levemente os ramos. [...] como se um apreciador da arte exótica e das cores tivesse criado artificialmente

essa beleza viva. Mas era comovente a ponto de provocar lágrimas porque, por mais longe que chegasse em seus efeitos de arte refinada, sentia-se que era natural, que essas macieiras estavam ali no meio do campo.

O exemplo é sobredeterminado porque apenas alguém como Marcel teria enxergado essa vista gloriosa da maneira como ele a enxergou. Ele é como seu *alter ego*, Swann, no sentido de que vê tudo por meio das metáforas da arte. Alguém que nunca tivesse visto gravuras de Hiroshige ou uma *Ascensão da Virgem*, ou alguém em cuja vida não houvesse roupas de baile ou cetim rosa, dificilmente poderia ter vivido essa experiência com as macieiras do modo como ele a viveu. Ainda assim, trata-se de uma obra de beleza natural que seria capaz de tirar o fôlego de qualquer um que tivesse a sorte de chegar a vê-la. Marcel nos relata que, a partir desse momento, seu sofrimento pela morte da avó começou a diminuir: metaforicamente, pode-se dizer, ela tinha entrado no paraíso.

As macieiras em Balbec poderiam estar na seleção de qualquer um para o mundo de beleza de G. E. Moore. Um mundo com tais visões seria melhor, Moore é confiante ao argumentar, do que um mundo de cinzas. Isso seria tão óbvio quanto o fato de que estas duas mãos existem para invocar um dos mais famosos argumentos de Moore. Você não pode convencer ninguém, por meio de argumentos, a aceitar isso se essa pessoa não tiver certeza – pois o que poderia ser mais certo do que isso, em que prova você poderia se basear? Se alguém duvida disso, sua dúvida é irremediável. Essa, penso, é a questão de Hume sobre a beleza natural. Você não pode convencer ninguém a senti-la. A beleza natural estava no cerne da experiência de Marcel, apesar de haver uma aura de metáforas, extraídas de sua experiência com a arte, que participam da descrição. Alguém poderia sentir-se enlevado pela beleza das macieiras sem trazer para essa experiência as dificuldades que elas ajudaram Marcel a resolver. Contudo, o exemplo invoca a beleza como um ingrediente na cura de um mal da alma. O Profeta Isaías escreve:

*Que se dê a eles a beleza em vez das cinzas,
o óleo da alegria em lugar do lamento, as
vestes do louvor em vez do espírito do pesar.*

A Marcel foi dada a beleza em lugar das cinzas.

O Memorial do Vietnam

Meu segundo exemplo é o de uma obra relativamente contemporânea, o *Memorial aos Veteranos do Vietnam*, de Maya Lin, de 1982, que selecionei porque muita gente a considera possuidora de grande beleza, tanto pessoas que integram o mundo das artes quanto pessoas bastante comuns. Por essa razão, essa obra se tornou um dos mais admirados pontos de visita em Washington, D.C. O Memorial é a própria simplicidade. Consiste em duas asas triangulares simétricas que compartilham uma base vertical e estão inclinadas uma em relação à outra num ângulo suave – 125 graus – como braços, pode-se dizer, que envolvem gentilmente aqueles que se aproximam. Trata-se de uma variação, em escala muito reduzida, da estrutura em frente à Basílica de São Pedro, em Roma, mas desempenhando o mesmo papel. Maya Lin era uma estudante de graduação em Yale quando apresentou a ideia e foi informada por seu instrutor de que o ângulo entre as duas asas “tinha de significar alguma coisa”. As duas paredes são de granito preto polido e nelas estão inscritos os nomes de todos os soldados americanos mortos na Guerra do Vietnam, cerca de 58 mil nomes no total, listados em ordem cronológica, em vez de alfabética, como foi sugerido em algum momento do projeto. Os colegas de Lin criticaram a obra por ser “poesia visual” – trata-se, afinal, de um tipo de livro –, mas foram vagos a respeito de seu mérito arquitetônico. Ela precisou de seis semanas para completar o modelo vencedor, selecionado por unanimidade entre 1.421 inscritos, no sistema *blind review**. Essa história tem o teor de um conto de fadas:

* Sistema de avaliação por pares, com sigilo da identidade tanto do autor quanto do analista. (N. da E.)

Maya Ying Lin tinha vinte e um anos de idade, descendia de orientais e não perdera nenhum ente querido no conflito. Ela não atendia a nenhum dos critérios tácitos a que o projetista de um memorial como esse supostamente deveria satisfazer. Os jurados naturalmente supuseram que o projeto era de um homem.

Quando o organizador da competição, Jan Scruggs, ex-soldado no conflito do Vietnã, viu pela primeira vez a obra, ficou profundamente desiludido. "Um grande morcego. Uma coisa com uma aparência esquisita que podia ter vindo de Marte. Talvez um aluno da terceira série tivesse entrado na competição. Todo o trabalho de financiamento tinha sido desperdiçado para fazer um morcego gigante para veteranos. Talvez ele simbolizasse um bumerangue." Scruggs pensou: "É esquisito e eu queria saber que droga ele é." Incrível que sua execução não tenha sido revogada. Todo o mundo ficou imaginando como o público em geral iria reagir, mas uma pessoa disse a Scruggs: "Você ficaria surpreso em saber como, na verdade, o público em geral é sofisticado." Isso, evidentemente, acabou se revelando uma verdade. Contudo, a essência da controvérsia estava, em primeiro lugar, no fato de as pessoas acharem que um memorial não deveria ser "abstrato". Isso explica por que, para apaziguá-las, a escultura altamente realista de um trio de soldados foi erguida em frente ao memorial. Por volta de 1982, entretanto, o público em geral se beneficiara do fato de ter viajado e visitado museus e estudado história da arte na escola, ou simplesmente de ter visto programas sobre arte na televisão. E estava preparado para aceitar a beleza que o comovia. Em 1982, Tony Silver e Henry Chalfant fizeram um filme, *Style Wars* (Guerras de estilo), sobre os grafites que, naquela época, estavam sendo pintados nas laterais dos trens de metrô em Nova York. Os "escritores", como eles se intitulavam, provinham dos setores mais pobres da sociedade – de conjuntos habitacionais populares e, frequentemente, de famílias desarticuladas. No entanto, tinham uma sofisticação notável e alguma noção artística, como se pode dizer a partir da iconografia de seus trabalhos.

A beleza do *Memorial* é sentida quase instantaneamente, e depois talvez possa ser analisada e explicada em referência ao

modo pelo qual os visitantes, muitos dos quais o visitam para ver o nome de alguém que conheciam ou amavam e para levar para casa um decalque desse nome em alto-relevo, veem a si próprios refletidos na mesma parede que exibe o nome do morto, como se houvesse uma comunhão entre os vivos e os mortos, embora a morte seja para sempre. É possível ver os três soldados refletidos na parede também, e pode-se mesmo interpretar a cena como se eles estivessem vendo a si próprios refletidos e também tivessem seus nomes inscritos no Livro dos Mortos. Se houver empatia, o espectador poderá até mesmo pensar no memorial como uma visão que aparece para os soldados, o que explicaria suas expressões arrebatadas. Possivelmente existe uma analogia com um fenômeno natural, a superfície muito calma da água, na qual o céu está refletido, como nas imensas pinturas de lírios-d'água feitas por Monet, meu modelo para refletir a respeito da Parede, uma vez que essas pinturas tornam visível o modo como as nuvens e as flores parecem ocupar o mesmo espaço. Seja qual for a explicação para a beleza que se sente no caso da Parede, ela é entendida com referência ao "pensamento". Ela é parte do significado da obra. No pomar de Proust, o pensamento é dele, pomar. No *Memorial aos Veteranos do Vietnam*, o pensamento pertence à obra e explica a beleza. No belo natural, a beleza é externa ao pensamento; na arte, é interna à obra.

O relato de Jan Scruggs sobre o modo como o memorial veio a existir se intitula *To Heal a Nation* (Para curar uma nação). Sua ideia era de que as terríveis feridas políticas causadas pela guerra só poderiam ser curadas por um memorial erguido no National Mall, em Washington, D.C., que, de fato, é território sagrado. Se é verdade que uma obra de arte é capaz de curar uma nação, o *Memorial aos Veteranos do Vietnam* é candidato a isso. Entretanto, prevejo que no futuro ele será visto como algo belo, e sua beleza será vista como interna a seu significado, bem depois de o conflito que fez que fosse criado desvanecer-se na memória nacional – como ocorreu com a Guerra de 1812, por exemplo. Da mesma maneira que as macieiras em Balbec, ele pode elevar o espírito sem necessariamente curar a alma.

Beleza interna

Certamente não tenho nenhum desejo de incorporar a ideia de cura à análise da beleza como tal, já que nem sempre estamos feridos quando somos tocados pela beleza de algo. Às vezes, a beleza simplesmente nos tira dos trilhos. A frase “Meu coração fica aos saltos quando observo um arco-íris no céu” expressa uma percepção essencial da beleza, com o lirismo surgindo depois que a observação tem lugar. “A Terra não tem nada mais formoso para mostrar”, como foi escrito de maneira confessional num vagão de trem a caminho da França. “Esta cidade usa como uma vestimenta / A beleza da manhã.”* Todos nós temos essas surpresas estéticas, e as temos mesmo em museus.

Lembro-me de ter visto pela primeira vez uma das *Elegias à República Espanhola*, de Robert Motherwell, enquanto estava percorrendo uma exposição de pintura abstrata no museu Metropolitan, sem saber nada a respeito da obra ou do artista naquela época, mas sabendo, imediata e intuitivamente, que era algo diante do qual eu precisava parar. Na ocasião, não fiz nenhum esforço para analisar criticamente a obra, mas devo mostrar, no capítulo 5, como as *Elegias* de Motherwell estavam prestes a se tornar, para mim, um paradigma na reflexão sobre o lugar da beleza na filosofia da arte.

Contudo, o que me interessa neste ponto é a ideia de “beleza interna”, em que a beleza do objeto é interna ao significado da obra. Está relacionado ao “pensamento” do Memorial do Vietnã o fato de ele ser experimentado como belo. Em comparação, pelo menos na minha leitura da *Fonte*, a beleza do urinol é externa ao pensamento do sr. Mutt, o qual precisamos tentar recuperar se pretendemos experimentar a obra como devemos. A beleza natural talvez seja sempre externa, a não ser que vejamos o próprio mundo como uma obra de arte, e seu significado, como o símbolo de sua bondade. Algo assim teria sido a visão de Kant, que concedia muito mais importância à beleza natural do que à beleza artística, na medida em que houvesse motivos

* Citação de um poema de William Wordsworth, “Composed upon Westminster Bridge”. (N. do T.)

para fazer a distinção entre as duas. Ele via na beleza natural a confirmação de uma profunda harmonia pretendida entre nós e o mundo.

A beleza interna não requer tais suposições metafísicas. Ela serve para ilustrar uma modalidade na qual o sentimento está relacionado com os pensamentos que motivam obras de arte. Há outras modalidades diferentes da beleza, é claro, que associam sentimento e pensamento em obras de arte: repulsa, erotismo, sublimidade, assim como piedade e medo e os outros casos que Hegel menciona como tendo a ver com estética. E essas modalidades ajudam a explicar por que a arte é importante na vida humana, apesar da alegação impetuosa de Hegel de que chegamos a um estágio na história do espírito no qual apenas a filosofia pode satisfazer "os mais profundos interesses da humanidade e as mais abrangentes verdades do espírito". Porque esses interesses estão relacionados com o modo como somos feitos, eles podem nos ajudar a começar a desintoxicação da beleza na arte e na filosofia contemporâneas, sempre reconhecendo o fato de ambas terem mostrado que ela não faz parte da definição de arte. A beleza pode ser uma das modalidades, entre muitas que existem, por meio das quais pensamentos são apresentados à sensibilidade humana e explicam não só a relevância da arte para a existência humana, mas também por que é preciso encontrar um lugar para eles em uma definição adequada de arte.

5. BELEZA E POLÍTICA

Quando, em 1993, Dave Hickey fez circular a ideia de que a beleza seria o problema decisivo da década, teria sido difícil achar muita coisa para corroborar tal previsão na arte que estava sendo feita naquele tempo. As obras apresentadas na Bienal do Whitney de 1993, por exemplo, tinham, na sua maior parte, um caráter acusatório e raivosamente político. Os visitantes eram separados em grupos oponentes na entrada, onde se distribuíam etiquetas metálicas, projetadas por Daniel Martinez e



7. Daniel Joseph Martinez, *Crachás de museu: Segundo movimento (abertura)*, 1993. Tinta e esmalte sobre metal, 30,5 x 38,1 cm. Cortesia do artista e de Roberts & Tilton, Culver, Califórnia.

Concentração de slogans.

constituindo elas próprias uma das obras de arte incluídas na mostra, que exibiam, por completo ou em parte, o *slogan* "Não posso me imaginar querendo ser branco algum dia". Também fazia parte da mostra o famoso vídeo, executado continuamente, mostrando repetidas vezes a surra que agentes do Departamento de Polícia de Los Angeles deram em Rodney King. A pessoa que fez a gravação não era um artista, era simplesmente alguém que, por acaso, estava ali com uma câmera, e surgiram questionamentos quanto a essa inclusão, uma vez que o *status* do vídeo como obra de arte era incerto. O vídeo não tinha sido submetido a um comitê, à maneira da *Fonte*, de Duchamp. Em 1917, fora selecionado por curadores da mostra, que decidiram o que deveria ser exibido ou não, e sua presença refletia a mudança no *status* dos curadores, que estavam se tornando cada vez mais as figuras decisivas do mundo da arte. Na década de 1990, havia cada vez mais curadores que tinham chegado à idade adulta nos anos 1960, e eles viam a arte como um meio de avançar suas agendas sociais e políticas. Contudo, naquele momento, a distinção entre arte e cultura visual estava sob pressão, e o vídeo certamente refletia o que havia ocorrido com a definição de arte nos anos 1960, quando muito daquilo que havia tempos se pensava fazer parte do conceito de arte tinha sido eliminado. Quem disse que, para ser uma obra de arte, uma coisa tinha de ser feita por um artista? Em todo caso, estava claro que nada feito por um artista, muito menos por um artista que trabalhasse com vídeo, conseguira um impacto na sociedade semelhante ao que teve a gravação da surra de King. Transmitido nacional e internacionalmente pela televisão, o vídeo se tornou um emblema das tensas relações entre as minorias e a polícia nas cidades norte-americanas. Tornou-se um fator de mudança. Saber se era arte importava menos para os curadores do que o tipo de realidade que mostrava. Quanto a isso, o vídeo permaneceu como um modelo para a arte politicamente comprometida. Ele tinha ajudado a transformar a sociedade.

A Bienal de 1993 causou profundo ressentimento. Isso ocorreu em grande medida porque, ao tentar transformar a realidade, seu efeito imediato foi o de transformar o museu, uma

instituição que ainda era pensada em termos que Henry James teria entendido, como um lugar dedicado ao conhecimento, ou então, efetivamente, um santuário para a beleza. O grande personagem de James em *A taça de ouro*, seu romance tardio, o colecionador de arte Adam Verver, fora ele próprio transformado pela beleza e dedicava-se agora a uma vida de filantropia estética. Seu ideal era o de conceder à metrópole norte-americana um museu repleto de objetos de beleza para o benefício de seus cidadãos esteticamente carentes. Sua meta era tornar acessível a esses cidadãos um tipo de conhecimento que, com frequência, estava disponível apenas a pessoas que cultivavam o ócio, com tempo e dinheiro suficientes para conhecer obras de beleza artística, com a convicção de que esse era um dos bens supremos da vida. Essa visão elevada da arte passou por muitas mudanças desde o abuso da beleza pela Vanguarda Intratável, que surgiu apenas uma década após a publicação do romance, mas naquela altura o museu ainda era pensado como um lugar dedicado ao conhecimento. A arte conservou certa aura de santidade, embora o conhecimento fornecido pelos museus fosse, cada vez mais, o conhecimento acerca da própria arte. Penso que seria extremamente inapropriado, hoje em dia, para um museu em busca de financiamento, justificar suas solicitações segundo fundamentos que Verver considerava garantidos. Se não chegam a ser céticos quanto à estética, os agentes financiadores estão mais dispostos a pensar na beleza como um luxo do que como uma necessidade espiritual. O financiamento público está ligado à educação, mas o que os museus têm para substituir a pobre e desgastada Beleza hoje em dia?

Dois modelos educacionais evoluíram nessas instituições em décadas recentes – o modelo da apreciação artística e o do discernimento cultural. Neste último, a arte constitui um meio para o conhecimento de uma cultura; no anterior, a própria arte constitui um objeto de conhecimento. Trata-se do conhecimento da arte como arte, o que muitas vezes significa chegar a um entendimento das obras por meio da atenção a seus traços formais. Isso pode ou não ser acompanhado de explicações históricas – qual obra influenciou o artista e, talvez, qual obra o

próprio artista influenciou. Ainda assim, o objeto do conhecimento é a obra de arte, e agências de financiamento podem ponderar qual é o valor de tal conhecimento e podem, de novo, levantar a questão do elitismo. Será que se justifica gastar o dinheiro de quem paga impostos com algo que tem tão pouco a ver com a vida daqueles que passeiam pelos museus? E quanto aos que nem mesmo fazem isso? Se alguém responde que possuir conhecimento sobre a arte traz alguma consequência que quem paga impostos *deveria* considerar muito importante, bem, seria essencial dizer que consequência é essa. E é nesse ponto que o outro modelo toma a dianteira. A arte nos ajuda a entender as culturas às quais ela pertence, e no caso particular da arte norte-americana ela ajuda os americanos a entender sua própria cultura, portanto a si mesmos. Grande parte das propagandas do Whitney promete que suas mostras vão ajudar os espectadores a “dar sentido” à América. Obras de arte são, assim, muitas janelas para a vida íntima da cultura – e para a nossa vida, como membros da cultura.

Essa teria sido considerada a função das Bienais do Whitney. Elas visam a fornecer conhecimento a respeito do que os artistas norte-americanos têm feito nos dois anos precedentes. Aqueles que compareceram à Bienal de 1993 esperavam adquirir conhecimento. E, em certo sentido, *foi* o que eles adquiriram: aprenderam que os artistas norte-americanos estavam profundamente engajados em fazer oposição às injustiças de raça, de classe e de gênero na América. Entretanto, os artistas não estavam preocupados apenas com o fato de que os espectadores deviam saber o que eles, artistas, estavam fazendo. Esses espectadores eram, eles próprios, membros da sociedade que os artistas estavam preocupados em mudar. Os problemas sociais eram problemas deles também. A implicação disso é que você não tem apenas de olhar o que nós, os artistas, fizemos: você tem de nos ajudar a mudar o mundo. A própria mostra era como as etiquetas de admissão: ao prendê-las na lapela de seu casaco, você estava de algum modo engajado nas questões de raça. Os visitantes eram postos sob os holofotes. E não era para isso que eles tinham ido à exposição, não era isso o que esperavam que acontecesse no

museu, não era isso o que queriam que o museu fosse, ou que a arte fosse.

Boa arte pode ser feia

Pode-se ver em retrospectiva que a Bienal de 1993 foi um ponto culminante dos politicamente tumultuados anos 1980. E talvez Hickey tivesse uma visão mais profunda do que a daqueles que foram capturados pelos conflitos ideológicos encenados no mundo da arte daqueles anos, por perceber que um período – ou pelo menos uma fase da história da arte – estava chegando ao fim. Nesse caso, a conjectura de Hickey deve ter sido a de que o ativismo artístico tinha esgotado o seu percurso e de que um retorno à beleza podia ser um reflexo natural. Naquele mesmo ano extraordinário, 1993, o Departamento de História da Arte da Universidade do Texas, em Austin, patrocinou uma conferência dedicada à questão “O que aconteceu com a beleza?”. Seu organizador, o ilustre historiador da arte Richard Schiff, propôs a questão em termos de saber se a busca do que ele chamava de “excelência artística” era compatível com o “discurso socioeconômico”.

Acho interessante que ele tenha usado a expressão “excelência artística” quase como sinônimo de “beleza”. Entretanto, é extremamente importante distinguir entre beleza *estética* e um sentido mais amplo de excelência artística, no qual a beleza estética talvez não seja nem um pouco relevante. Consideremos novamente a discussão crucial de Roger Fry a respeito da pintura pós-impressionista que ele exibiu no início do século passado em Londres e que os críticos acharam tão apavorante. Não há dúvida de que Fry estava certo ao defender as obras como sendo excelentes artisticamente, mas estava errado ao argumentar que elas seriam vistas como belas quando se chegassem a entender os princípios nos quais se baseavam. Seus críticos entraram na exposição com certa ideia fixa de qual deveria ser a aparência de uma pintura, e o que eles viram era tão dissonante em relação a essa ideia que dificilmente poderiam considerá-lo arte. O Mo-

dernismo tinha mudado a aparência das pinturas. Contudo, Fry fez soar como se elas pareceriam esteticamente belas assim que fossem entendidas. E minha opinião é que é importante reconhecer que as obras de arte podem continuar a ser percebidas como feias, mesmo quando chegamos a ver a sua “excelência artística”. O reconhecimento da excelência não precisa acarretar uma transformação na percepção estética. Elas não se transformam diante dos olhos do espectador, como sapos se transformam em príncipes. Esse é o meu argumento em relação a obras modernistas como *Mulher com chapéu* e *Nu azul*, de Matisse. O feio não se torna belo só porque a arte feia é boa. Minha impressão é a de que a excelência artística está relacionada com o que se supõe que a arte faça, qual efeito se pretende que ela tenha. A obra de arte na Bienal de 1993 tinha a intenção de mudar a maneira como pensamos e agimos quando o assunto é a injustiça. Uma obra de arte feminista não visa a garantir a nossa admiração, mas sim a incitar uma mudança na maneira como as mulheres são consideradas e tratadas na nossa sociedade. Se ela tem esse efeito, se ela faz os espectadores perceberem injustiças onde antes eles não viam nada ou eram indiferentes ao que viam, ela é artisticamente excelente. Pode-se estudar a obra a partir da perspectiva de como ela alcança o efeito pretendido. Todavia, esse não é o modo primordial pelo qual estamos destinados a nos relacionar com ela. A obra se destina a mudar a maneira como aqueles que a veem percebem o mundo. Ver o mundo como um cenário de injustiça é *ipso facto* ser estimulado a mudá-lo.

Em todo caso, muitos daqueles que falaram no evento “O que aconteceu com a beleza?” tomaram a expressão “excelência artística” como significando beleza estética – uma obra que era artisticamente excelente *porque* era esteticamente bela –, e sua resposta, em especial no caso dos artistas, era a de que a beleza estava viva e passava bem na obra *deles*. E isso era verdade, mas deixava de lado a questão de saber se há um conflito entre beleza e “discurso socioeconômico”. Gostaria agora de reformular a questão de Schiff: A arte pode ser esteticamente bela quando seus conteúdos dizem respeito a problemas sociais? Na

Bienal de 1993, por exemplo, Sue Williams apresentou uma instalação que dizia respeito à vitimização de mulheres. Ela incluía uma piscina muito realista de vômito (feito de plástico), um estimulador de repulsa suficientemente óbvio. E é quase certo que isso expressava a repugnância da artista aos homens como opressores sexuais. Seria válida uma crítica à obra que constataste a falta de beleza estética? Ou, pelo contrário, teria sido válida uma crítica a uma obra que abordasse o mesmo tema e expressasse a mesma atitude que constataste que ela era bela? Existe ou não existe um conflito interno entre a beleza e alguns conteúdos? Ou melhor: será que a repulsa não é a estética mais apropriada para uma arte que lida com o tipo de conteúdo proposto na instalação de Sue Williams? Não é uma marca de “excelência artística” o fato de sua instalação ter causado repulsa em parte dos espectadores – não tanto contra a obra, mas contra aquilo sobre o que ela tratava? De modo que a beleza em associação com esse conteúdo não seria artisticamente equivocada, e não apenas irrelevante?

As Elegias de Motherwell

Consideremos um caso no qual a beleza estética está artisticamente correta: as *Elegias à República Espanhola*, de Robert Motherwell. Já mencionei o quanto achei bela uma dessas pinturas quando a vi pela primeira vez, sem saber nada mais a respeito dela. O crítico Clement Greenberg costumava cobrir seus olhos enquanto alguém posicionava uma pintura no lugar, e então abria-os abruptamente, agindo conforme a tese de que o que impressiona os olhos sem referência a um pensamento prévio é o teste da excelência de uma pintura. De certo modo, a metodologia de Greenberg está relacionada a um pensamento de Kant sobre a beleza. Kant escreve que “o belo é aquilo que é representado sem conceitos como o objeto da satisfação universal”. Quero ressaltar o termo “sem conceitos”. Isso sugere que a beleza é um conteúdo não conceitual de certas experiências, que evidentemente podem contribuir para um conhecimento mais

amplo de uma obra de arte quando ela é tomada como parte do significado desta, conforme vimos no capítulo anterior. Greenberg, se eu estiver certo, procurava ter uma impressão do objeto antes que um conceito pudesse entrar em jogo e basear seu ajuizamento da obra nesse “primeiro olhar” não contaminado conceitualmente. Em minha opinião, não temos nenhuma ideia clara de quanta informação além da estética vem junto com o primeiro olhar. Entretanto, preciso admitir que quando vi pela primeira vez a pintura de Motherwell soube que ela era bela por meio desse teste – meu caminho tinha sido interrompido por sua beleza. Naquela época eu não refleti muito sobre o que isso significava. Todavia, quando o fiz, cheguei à conclusão de que as *Elegias* – Motherwell pintou mais de 170 delas até sua morte – eram artisticamente excelentes não apenas porque eram belas, mas porque o fato de serem belas era artisticamente correto. Com isso quero dizer que, quando compreendi seu *pensamento*, entendi que sua beleza estética era interna a seu significado.

As *Elegias* são caracteristicamente grandes composições em preto e branco, com uma mancha ocasional de vermelho ou de ocre. Usualmente há duas ou três formas ovais entremeadas com barras verticais largas. Elas são pintadas de modo livre e um tanto urgente – a impressão que se tem é que a tinta preta foi esparramada ali, com alguns respingos e gotas residuais. *Elegia à República Espanhola 172 (com Sangue)* também tem uma *tache** de tinta vermelho sangue. Espectadores interpretaram as formas de maneiras diversas. Alguns viram as formas ovais como testículos, as colunas como o pênis de um touro, mas isso perde a plausibilidade quando há mais de duas formas ovais e mais de uma barra. Alguns veem as formas ovais e as barras como uma referência aos tradicionais motivos decorativos de ovo e dardo, mas isso torna obscuro o título das pinturas. Eu vi as formas ovais como figuras com xales negros, e as verticais como colunas partidas, remanescentes de uma construção em ruínas. A beleza das pinturas não leva a pensar que as coisas representadas por aquelas formas são elas mesmas belas. A

* Mancha (em francês no original).

constatação “como são belas aquelas mulheres de luto ao lado dos pilares partidos de suas casas incendiadas e bombardeadas, diante do céu pálido da manhã” descreve uma cena que não é moralmente permissível. Ou seja, se alguém visse uma cena dessas na realidade e a achasse bela, restaria conjecturar em que tipo de monstro essa pessoa se transformara e pensar com urgência no que se poderia fazer para ajudar. As formas negras e austeras de Motherwell, entretanto, dão realmente a impressão de figuras disformes dispostas numa paisagem rachada, que tem de ser uma cena de sofrimento. Contudo, as obras são inquestionavelmente belas, como condiz ao estado de espírito anunciado por seus títulos, de elegias. Elas constituem meditações visuais sobre a morte de uma forma de vida. Elegias são em parte música e em parte poesia, obras cuja linguagem e cadência são restringidas pelo tema da morte e da perda e expressam pesar, independentemente de o artista compartilhar desse sentimento. As *Elegias espanholas*, como são chamadas, expressam, nas mais fantasmagóricas formas e cores, ritmos e proporções, a morte de um ideal político, sejam quais forem as realidades terríveis que podem ter feito parte dele do ponto de vista histórico.

Elegias são apropriadas a uma das grandes disposições de espírito do ser humano. Trata-se de uma maneira de responder artisticamente a algo que não pode ser suportado, ou pode ser apenas suportado. Motherwell foi reverenciado pelo governo espanhol, após a morte de Franco, por ter conservado a única disposição de espírito moralmente aceitável ao longo dos anos de ditadura, um tipo de memória moral permanente, que não tem nenhuma comparação, acredito, na arte do século XX. A *Guernica*, de Picasso, por exemplo, não é elegíaca. Ela expressa o choque e o ultraje. Também é uma obra em preto e branco, mas seria equivocado designá-la como bela. Ela foi exposta amplamente com o objetivo de conseguir dinheiro para causas antifascistas. Nesse sentido, *Guernica* foi pintada no espírito que moldou as obras da Bienal do Whitney de 1993.

Elegias são respostas artísticas a eventos para os quais a resposta *emocional* natural é o sofrimento, que o dicionário Webster define como “aflição profunda e pesar (como diante da perda

de algo ou alguém amado)”. Sinto que entendemos demasiado pouco a respeito da psicologia da perda para chegarmos a entender por que a criação de beleza é tão apropriada como um modo de marcar a perda – por que levamos flores para o cemitério ou para o funeral, ou por que músicas de determinado tipo definem a disposição de espírito de quem está de luto. É como se a beleza funcionasse como um catalisador, transformando a dor em estado bruto numa tristeza tranquila, ajudando as lágrimas a correr e, ao mesmo tempo, pode-se dizer, colocando a perda em certa perspectiva filosófica. O recurso à beleza parece emergir espontaneamente em ocasiões nas quais o sofrimento está presente. Nos anos 1980, quando tantos jovens estavam começando a morrer de Aids, o funeral *gay* se tornou uma espécie de forma artística. As vítimas da Aids planejavam com cuidado e originalidade seus funerais, e os enchiam daquilo que dera beleza às suas vidas. A beleza incorporava os valores segundo os quais eles tinham vivido. Também na repercussão imediata dos ataques terroristas ao World Trade Center, altares improvisados apareceram por toda a cidade de Nova York. Eram todos mais ou menos iguais, e muito comoventes: velas votivas, flores, bandeiras, balões, às vezes pedaços de papel com poemas. Esses altares eram a resposta imediata do povo de Nova York à imensa tristeza que tomou conta de todos. A disposição de espírito era elegíaca, mais do que revoltada, e os altares constituíam a expressão externa de corações partidos pelo que era percebido como o fim de uma forma de vida. “Nunca mais nada será como antes” era a observação comum naqueles primeiros dias após o 11 de setembro.

A conjunção da beleza com a situação de dor moral de algum modo transforma a dor, convertendo-a de prostração em comoção e, com isso, numa forma de alívio. E, uma vez que a causa da elegia é pública, a comoção é compartilhada. Não pertence mais a uma pessoa só. Somos acolhidos numa comunidade de pessoas enlutadas. O efeito da elegia é, ao mesmo tempo, filosófico e artístico: ela dá um tipo de significado à perda por criar um distanciamento dela e aproximar aqueles que a sentem – que estão, como dizemos, juntos nisso. Acredito que tenha sido esse

o sentimento do governo espanhol em relação ao efeito das pinturas de Motherwell. Elas mantiveram vivo o sentimento. Porque são elegias, elas universalizam por meio de uma ação filosófica. Entretanto, existe outro tipo de resposta, precisamente a resposta da revolta – a resposta evocada por *Guernica*, no caso da arte, e pela “guerra contra o terrorismo”, no caso da política. Uma coisa é quando impérios distantes entraram em colapso, e tudo o que resta deles são as ruínas, as pernas sem o tronco de Ozymandias, o Rei dos Reis, e a lenda jactanciosa é convertida instantaneamente em algo patético pela devastação em torno dela e pelos ventos do deserto. De fato, somos sentimentais em relação a ruínas, e é por isso que elas eram tão inspiradoras para o temperamento dos românticos, que podiam se posicionar ao pé delas ou em seu interior para refletir sobre a transitoriedade da glória. Porém, é difícil fazer a mesma coisa diante da derrocada brutal, quando a coloração escura não é tanto resultado da pátina do tempo e da natureza, mas o efeito enegrecido do fogo e do sangue seco. Será que a disposição elegíaca chega a ser apropriada para uma catástrofe política tão próxima? Será que a beleza não causa um distanciamento abrupto demais? Será que temos o direito moral de tornar elegíaco algo que não foi, na verdade, tão inevitável, ou universal, ou necessário? Voltando para a morte individual, em relação à qual a própria beleza é a resposta humana, basta pensar em quando se sente que a morte não era inevitável (embora a morte, considerada de modo abstrato, seja): imagine que a pessoa amada de alguém morreu de Aids, e que esse alguém acha que qualquer coisa poderia ou deveria ter sido feita, e revolta-se porque nada foi feito, e culpa e acusa. Então, a beleza, para a qual há um movimento espontâneo, também parece errada, errada porque a exigência é de agir (“agir de acordo”) e não de filosofar. Então a elegia entra em conflito com o impulso de reação e o prolongamento da luta.

Essa pode ser uma crítica à qual as pinturas de Motherwell estão sujeitas. A *vita contemplativa* e a *vita activa* apontam para vias diferentes na arte tanto quanto na conduta moral. Minha preocupação imediata é filosófica. É enfatizar que a beleza das

pinturas de Motherwell é interna. Não se trata de admirar as pinturas porque elas são belas, mas porque sua beleza está internamente relacionada com a sua referência e a sua disposição de ânimo. A beleza é um ingrediente do conteúdo da obra, assim como também é, em minha opinião, a cadência de elegias cantadas ou declamadas. Mas também é verdade que, em certos momentos, é errado apresentar como belo aquilo que requer, se não ação, pelo menos indignação. A beleza não está sempre certa. As fotografias de Sebastião Salgado da humanidade em sofrimento são belas, como sua obra invariavelmente é. Mas será que temos o direito de mostrar de maneiras belas o sofrimento dessa natureza? Será que a beleza da representação não implica que seu conteúdo é, de algum modo, inevitável, como a morte? As fotografias de Salgado, com sua beleza em discordância com o conteúdo doloroso, não são dissonantes, de um modo não edificante? Se a beleza está internamente associada ao conteúdo de uma obra, uma crítica a essa obra pode ser a de que ela é bela quando não é apropriado sê-lo.

A beleza como uma consolação e uma condimentação

Numa resenha da biografia de Picasso, de John Richardson, o crítico londrino Richard Dorment escreveu:

Agora parece estranho o fato de, em algum momento, Picasso pensar que o classicismo decorativo de Puvis de Chavannes podia ser um canal adequado para as emoções trágicas que ele buscava expressar nas séries de pinturas inspiradas pelas prostitutas sífilíticas na prisão de Saint-Lazare, mas foi o que ele fez. Muitas de suas pinturas, suntuosamente ébrias, dessas figuras solitárias, arrastando os pés por paisagens vazias, ou reunidas sob o pálido luar, são fundamentalmente artificiais porque sua beleza sedutora encontra-se em desacordo com a miséria genuína na qual as pinturas se baseiam.

Estou em dúvida quanto a essa avaliação simplesmente porque não tenho certeza de suas implicações no caso das *Elegias* de Motherwell. Que abordagem artística é apropriada para re-

tratar prostitutas encarceradas? Um estilo claramente documental transmite uma mensagem, uma representação pictórica incorporando uma revolta retórica transmite outra. Picasso não precisava ter pintado as prostitutas, mas parecia um tema natural para alguém que compartilhava a atitude sentimentalista do final do século XIX em relação a tais mulheres, um tipo de legado de Baudelaire. Não resta dúvida de que o sentimentalismo relacionado ao sofrimento criou um tipo de mercado para tais obras – basta pensar no quanto o público ainda se comove com o frio, a fome, a pobreza, a doença e a morte em *La Bohème*. John Richardson escreve: “há um traço de erotismo, e até mesmo de sadismo, na maneira de retratá-las”. De certo modo, Picasso embelezou as mulheres porque saboreava a ideia de uma bela mulher a quem se causava sofrimento. Uma mulher feia, ou uma mulher que se tornou feia pela dureza de suas circunstâncias, bloqueia a possibilidade desse prazer pervertido. Basta pensar, afinal, na história da representação pictórica de vítimas femininas, nuas e acorrentadas a rochas, esperando seus salvadores. Presumivelmente, ninguém estaria interessado eroticamente em salvar uma megera, ou uma mulher representada passando fome e definhando. No entanto, isso quer dizer que, em geral, a beleza na representação de tais vítimas gera uma crítica moral relacionada não tanto com “o olhar intenso”, mas com o fato de quem olha com tal olhar sentir prazer com as agonias de uma bela fêmea. Assim, as obras de Picasso desse período não são totalmente artificiais: elas pertencem a determinada tradição, na qual o uso da beleza é perverso. Talvez a maneira correta de retratar essas vítimas, de um ponto de vista moral, seja excluir qualquer prazer desse tipo, portanto excluir a beleza em favor da documentação e da indignação. Em todo caso, é importante reconhecer que, se isso é verdade, Dormant não está correto ao falar de Picasso aprendendo “a fazer sem a consolação da beleza visual”. A beleza, em tais casos, não constitui uma consolação, mas uma condimentação, um artifício para aumentar o apetite, para conseguir prazer com o espetáculo do sofrimento. De fato, Richardson diz: “Picasso descreveria as mulheres, com certo deleite, como ‘máquinas de sofrer’.” Mas

isso desperta então a pergunta sobre as pessoas pintadas por Picasso, se elas não eram sempre vítimas do seu estilo, da maneira como ele impunha sua vontade ao rearranjar seus corpos de modo mais conveniente a seu apetite.

Em contraste com essas considerações, é um pouco difícil aceitar a avaliação feita por Dormant de que a generalizada abstenção da beleza em Picasso "é o que faz dele um artista infinitamente superior a Matisse", como se este não pudesse viver sem a "consolação". Na verdade, como argumentei, seria muito difícil aceitar a alegação de que *Nu azul*, de Matisse, chega a ser belo: trata-se de uma figura impetuosa e poderosa, e suficientemente feia para fazer o *voyeurismo* parecer descartado, quanto mais a excitação – quase como se a feiura fosse uma espécie de véu de modéstia com o qual Matisse cobriu a nudez dela. Ainda assim, tornou-se uma espécie de lugar-comum da crítica a ideia de que a obra de Matisse dos períodos em Nice é inferior à sua obra do período da tela *Nu azul*, justamente com a alegação de que esse primeiro período seria exageradamente belo. Não compartilho, de maneira alguma, essa opinião. A beleza dessas obras é interna ao seu significado. O mundo retratado nas obras de Matisse é um mundo de beleza, e as próprias obras pertencem ao mundo que elas mostram. Matisse é absolutamente coerente, desse modo, um hedonista e voluptuário, e não um sádico: ele buscou criar um mundo que exclui o sofrimento e, portanto, o prazer que pode provir dele. Seu *corpus* característico tem a qualidade estética de um jardim medieval – um jardim do amor –, em cujos arredores tudo o que fosse inconsistente com a atmosfera de beleza foi ocultado. Estar na presença de um Matisse é olhar para o interior desse jardim e encontrar-se na presença do espírito – da incorporação do espírito – do jardim: um fragmento do paraíso terreno. Mas o que, exatamente, há de errado com a criação de um lugar de beleza num mundo ruim? Matisse sabia como é o mundo. Ele criou um santuário de beleza em seu quarto de hotel em Nice, com flores e cortinados e mulheres adoráveis (e suas próprias pinturas no cavalete ou na parede!), mais ou menos no mesmo espírito, eu diria, daqueles quartos em Istambul que John Berger descreve. Eles põem a du-

reza do mundo a distância e, nesse aspecto, pertencem ao mesmo universo a que pertencem as *Elegias*. É isso o que Matisse pretendia que sua obra fizesse.

Fico extremamente hesitante, com base nessas considerações – ou apenas com base nelas –, em ver Matisse como inferior a Picasso, quanto mais como “infinitamente” inferior, mas a alegação de Dorment de que ele o é parece claramente baseada em alguma desaprovação da beleza como uma qualidade estética a ser buscada ou usada. Pelo que percebo, em sua opinião a beleza constitui uma consolação, e consolação quer dizer mitigação da verdade amarga, cuja admissão e enfrentamento são moralmente mais admiráveis do que a negação. E, na medida em que isso representa a atitude corrente, não é difícil entender o que ocorreu com a beleza na arte contemporânea. Não cabe à arte consolar. A atitude de Dorment tem claramente o espírito da Vanguarda Intratável. A relação entre arte e sociedade é a de um antagonismo irreconciliável, no qual a beleza artística está se deitando com o inimigo. Porém, isso é equivalente a um reconhecimento de que a beleza tem o efeito que atribuí a ela, de consolação e mitigação, como nas pinturas do período de Matisse em Nice, nas *Elegias espanholas*, no *Memorial aos veteranos do Vietnam*, ou nos altares pós-11 de setembro. Ela serve para pôr o sofrimento numa espécie de perspectiva filosófica.

O mundo merece beleza?

Penso que deve ter sido exatamente nesses termos que Adam Verver considerou seu museu para a metrópole norte-americana, como uma ilha de luz no mundo desolado de uma cidade industrial. O museu era, a seu modo, como uma igreja. A igreja é um lugar de luz, música e louvação. Tradicionalmente, as pessoas tomavam banho no sábado à noite a fim de ficar limpas para o Sabbath; e, no domingo de manhã, quando entravam no espaço da igreja, elas usavam roupas especiais, num reconhecimento simbólico da diferença moral entre o interior da igreja e o exterior, que encena metaforicamente a diferença entre o vale

de lágrimas no qual a vida humana se desenrola e o reino glorioso que as espera. Entretanto, o contraste implicava certa aceitação do modo como as coisas são do lado de fora da igreja. Verver não demonstra nenhum senso de responsabilidade em mudar o mundo que fizera dele um homem rico e tornar melhor a vida cotidiana daqueles cujo trabalho lhe permitiu comprar ladrilhos damascenos e enfeites de altar sienenses para a sua edificação estética, sem falar que ele se casa com uma grande beldade tendo em vista o próprio bem-estar estético. Por que não aplicar seu dinheiro em hospitais e escolas? Por que não tornar o mundo fora do museu suficientemente belo para que desaparecesse a necessidade da beleza compensatória no interior dele? Com a religião, era possível argumentar que a razão pela qual as mulheres dão à luz em meio a dores e os homens ganham o pão com o suor do rosto é a desobediência original, que expulsou nossos primeiros antepassados do paraíso, lançando-os no mundo cruel que eles mereciam. A vida é uma punição. A beleza é para a vida que está por vir se cumprirmos com as nossas tarefas nesta aqui. Quem se atreve a questionar os caminhos do Senhor? Mas Verver vivia na virada do século XX. Por que precisamos suportar o mundo como ele é, ou mitigá-lo construindo ilhas de beleza, para intervalos de alívio, quando podemos mitigá-lo diretamente?

Certamente se pode argumentar que seria uma infração da moralidade adotar uma atitude filosófica a respeito das coisas que parecem pedir, em vez disso, ação e mudança. É claramente errado dizer, em relação à agressão sexual contra mulheres, que, bem, homens são homens, como se isso fosse uma verdade eterna. Ou, recorrendo a outro exemplo, é evidente há algo errado em usar o que Cristo disse, que os pobres, sempre os teremos conosco, como uma desculpa para não fazer nada a respeito dos sem-teto. Se a beleza está relacionada à adoção de uma atitude filosófica, há argumentos claros contra a adequação moral da beleza. E, se a arte está internamente ligada à beleza, há um argumento moral contra a arte. Os artistas da Bienal do Whitney de 1993 podiam ser gratos à Vanguarda Intratável,

por ela ter rompido esse vínculo. Por que eles deveriam criar beleza para um mundo ruim?

O pintor americano Philip Guston produziu abstrações líricas nos anos 1950 e início dos anos 1960 e então se perguntou que direito ele tinha de produzir beleza se o mundo era uma cena de horrores, e, depois disso, passou a pintar caricaturas políticas e alegóricas, com braços soltos e figuras encapuzadas fumando cigarros. A questão, para Guston, era saber como alguém podia continuar pintando belos quadros enquanto o mundo estava desmoronando. A busca de pureza estética não era uma opção aceitável. Ele precisava encontrar uma arte que fosse consistente com sua inquietude moral. "A Guerra do Vietnam era o que estava acontecendo na América, a brutalidade do mundo." E aqui sua linguagem realmente assume uma entonação lírica:

Que tipo de homem eu sou, sentado em casa, lendo revistas, tendo um acesso de fúria frustrada contra tudo – e então indo para meu ateliê a fim de *ajustar um vermelho a um azul*. Pensei que deve haver algum modo de fazer alguma coisa a esse respeito. Sabia que existia uma estrada diante de mim. Uma estrada incipiente, muito rudimentar. Queria ser inteiro de novo, como eu era quando criança.

Guston começou a ver seu estilo inicial de pintura como algo que, de algum modo, não era mais aceitável moralmente, dada a direção que o mundo tomara. Se devia existir arte, ela não deveria ser bela, uma vez que o mundo tal como ele é não merece beleza. A verdade artística precisa ser, de acordo com isso, tão ríspida e áspera quanto a própria vida humana, e a arte depurada da beleza serve à sua maneira como um espelho do que os seres humanos fizeram. A arte, subtraída do estigma da beleza, trabalha com aquilo que o mundo tem e traz para ela. Embelezadores são, por assim dizer, colaboracionistas.

Beleza opcional

Mas não se questiona a conveniência da própria arte? Pois, ainda que a arte não seja bela, a própria arte já está tão associa-

da internamente com a filosofia que simplesmente fazer arte, em vez de agir de modo direto onde é possível agir de modo direto, desperta questões de prioridade moral. Trata-se de uma questão bastante perigosa para a filosofia e, portanto, precisamente para um escrito como este aqui. As *Elegias espanholas* puseram a perda política numa perspectiva filosófica – mas se isso está errado até que ponto a própria filosofia, que põe *tudo* em perspectiva filosófica, pode estar certa?

Acredito que a resposta para tal problema se encontra naquilo que fez Hegel pensar na arte e na filosofia como formas derivativas da mesma coisa. Ambas eram momentos do que ele denominou Espírito Absoluto, e com isso ele quer dizer que, em ambas – e na religião, como o terceiro de tais momentos –, o espírito se torna seu próprio tema, pondo a si mesmo em perspectiva. O termo “espírito” infelizmente não está disponível para nós, mas aquilo de que Hegel fala é suficientemente acessível. Ele fala de autoconhecimento – do conhecimento que o eu tem de sua própria realidade profunda. Ele considerava a arte inferior à filosofia apenas pelo fato de ela ser dependente, no sentido de ter de dispor seu conteúdo em algum meio sensorial. Mas essa não precisa ser a nossa preocupação aqui. O que é importante considerar é que a arte constitui um dos modos pelos quais representamos a nós mesmos para nós mesmos, e essa é a razão pela qual, afinal de contas, Hamlet falava da arte como um espelho. A filosofia constitui um esforço para pôr em palavras o que somos, como seres humanos, nos termos mais gerais que podemos encontrar. Somos *res cogitans*. Somos máquinas. Somos *Dasein*. Somos *vontade de poder*. Somos *Geist*. É muito difícil, como sabemos, visualizar o que os autores dessas ideias querem dizer. Realmente não há nenhum modo de encontrar uma imagem que as capture por inteiro, e Descartes foi bastante explícito ao afirmar que qualquer imagem era uma falsificação daquilo que de fato somos. Entretanto, Hamlet encontrou um modo de pôr numa representação dramática o que ele sabia que seu tio era – um envenenador, um fraticida – e de fazer isso de tal modo que o tio não só reconhecesse a si mesmo, mas também soubesse que Hamlet sabia a verdade que o tio acreditava estar escondida.

Era isso o que os artistas na Bienal de 1993 estavam tentando fazer. Eles estavam apresentando seus concidadãos como vítimas e como opressores. Havia muito pouca beleza na mostra, mas como poderia haver, do ponto de vista crítico, se a beleza seria incompatível com tais conteúdos? Como eles poderiam se contentar em “ajustar um vermelho a um azul” quando a sociedade lhes parecia uma cena de injustiça e opressão? A dificuldade não estava tanto nos itens individuais, estava muito mais na sensação de que a mostra toda era como um mercado de ressentimentos. Era como um congresso de moralistas amadores, cada um tentando fazer os espectadores se tornarem conscientes de suas limitações morais. No entanto, isso era responsabilidade dos curadores, na verdade. A sua mostra certamente era diferente das Bienais de memória longínqua, com naturezas-mortas, paisagens, nus, interiores e retratos – conteúdos com os quais a beleza podia estar associada, relacionada internamente. Tratava-se dos conteúdos tradicionais que os primeiros modernistas, aqueles que Roger Fry reuniu nos anos que antecederam a Grande Guerra, tinham apresentado de maneiras que *não* eram belas. Porém, os conteúdos que os artistas de 1993 estavam abordando não eram, de modo algum, os conteúdos tradicionais. Eram conteúdos que seria errado embelezar. A meta desses artistas era mudar as atitudes morais das pessoas. E a beleza teria interrompido o caminho. Ela teria sido artisticamente errada.

A grande consequência do fato de a beleza ter sido removida do conceito de arte foi que usá-la ou não se tornou uma opção para os artistas. Mas isso deixou claro, ou deveria ter deixado, que o momento e o modo de usar a beleza eram questões determinadas por certas regras e convenções. Isso tornava a previsão de que a beleza seria o problema decisivo dos anos 1990 totalmente arriscada. Algo mais do que a beleza estaria em questão. A Bienal de 1993 pode ter sido o ponto culminante, como aleguei que foi. Ou o Whitney aprendeu uma lição sobre curadoria. Artistas sempre criaram para mecenas – para príncipes e cardeais em certo período, para homens de negócios em outro. O nosso tempo é cada vez mais a época do curador. Ele próprio, o curador, foi convertido de alguém cujo papel, por implicação

etimológica, era o de tomar conta da arte em alguém cuja imaginação tinha, com direito próprio, uma pretensão à arte – um espírito empreendedor, criativo no discurso das exposições, organizado para beneficiar a mais ampla consciência cultural, espelhos para o eu moderno. Algum historiador há de querer um dia investigar a rota causal por meio da qual os curadores substituíram os príncipes e cardeais, que anteriormente haviam sido os mecenas, e chegaram a definir o modo como a nossa sociedade veria a arte, assim como que arte ela deveria ver. Prever como será a arte no futuro imediato é prever quais serão os interesses dos curadores.

Entretanto, é preciso mencionar aqui uma questão filosófica, que tem a ver com a definição da arte. Desde o início do Modernismo, ficou claro que algo pode ser arte sem ser belo. Assim, a beleza não é e não pode ser parte da essência da arte. O conteúdo, por outro lado, constitui uma condição necessária para a arte, ou pelo menos tenho argumentado desse modo desde *A transfiguração do lugar-comum*. Vimos neste capítulo que é certo ou errado apresentar determinados conteúdos como belos. Tanto é assim que uma decisão cultural de possuir arte que fosse bela, caso uma decisão assim fosse tomada, seria *ipso facto* uma decisão quanto a quais seriam os conteúdos dessa arte. No século XX, a repulsa parecia o sentimento apropriado para certos conteúdos que poderiam ter sido tradicionalmente evitados quando a beleza parecia ser quase a condição obrigatória para a arte. Como uma condição obrigatória, ela inevitavelmente restringia quais deveriam ser os conteúdos da arte. A beleza da arte reconciliava os espectadores com um mundo visto em termos apropriados para que fosse visto como belo. Contudo, existe um espectro muito abrangente de sentimentos que os artistas foram convocados a despertar. Quando os líderes revolucionários solicitaram a David que ele pintasse a morte de Marat – fato que o historiador da arte T. J. Clark propôs como marco inicial do Modernismo –, o objetivo era despertar raiva e indignação, e aumentar o fervor revolucionário e o ódio contra os inimigos da revolução. Os pintores da Contrarreforma retratavam os santos como sofredores a fim de evocar piedade. Às vezes a beleza é

compatível com tais objetivos, às vezes não. Se o objetivo de uma pintura é despertar desejo, é apropriado que ela seja bela. Se é despertar aversão, talvez seja mais apropriado que ela seja repulsiva.

Não temos nenhum termo específico para essas qualidades. Inicialmente, na teoria dos signos, era feita uma distinção entre sintaxe, semântica e pragmática, tendo a última a ver com a relação entre os signos e seus intérpretes. O último termo, claramente emprestado do “pragmatismo”, carregava um fardo pesado demais de associações para que se pudessem simplesmente chamar essas qualidades de “pragmáticas”, embora o termo fosse usado em comparação com qualidades “semânticas”. Ele ajuda a notar que os quadros têm geralmente sido pensados em termos semânticos, com referência àquilo que eles retratam, ao passo que os pragmáticos, em vez disso, chamariam a atenção para aquilo que o quadro pretende fazer que os espectadores *sintam* diante dele. O “embelezamento” é claramente pragmático: tem a intenção de fazer os espectadores sentirem maior atração por algo do que eles sentiriam sem o benefício dos embelezadores. E isso explica, é claro, por que o embelezamento é considerado equivalente à falsificação. Charles K. Morris, a quem devemos a teoria dos signos, observava que “a retórica pode ser considerada uma antiga e limitada forma de pragmática”.

Seria possível chamar de retórico o círculo de qualidades ao qual a beleza pertence, uma vez que essas qualidades estimulam os espectadores a tomar certas atitudes em relação a dado conteúdo. Mas “retórico” também carrega associações demais para meus propósitos. O lógico Frege usa o termo “coloração” – “*Farbung*” – para designar o modo pelo qual os termos são modulados pelos poetas, e isso chega perto de como se caracteriza a maneira pela qual a beleza, por exemplo, é usada para fazer que os observadores tenham determinada atitude em relação ao que é mostrado. Talvez fosse adequado introduzir o termo “moduladores” com esse propósito.

Em todo caso, a questão que apenas levanto neste ponto é a de saber se pertence à definição da arte o fato de que algo é uma

obra de arte se modulado para causar uma atitude quanto a seu conteúdo. A beleza tem sido, de longe, o mais importante dos moduladores, mas a repulsa seria outro, e o ultraje, um terceiro. Os *ready-mades* não são simplesmente objetos produzidos pela indústria que foram selecionados, mas objetos modulados de tal modo a causar uma atitude de indiferença estética. Eu não diria que o número de moduladores é ilimitado. Contudo, ele é decididamente grande demais para que se possa supor que mesmo a beleza, com todas as suas credenciais, será o modulador decisivo para a arte no futuro imediato.

Apesar disso, se a beleza é vista como um modulador na arte, então a maravilhosa ideia de Hegel – “A beleza artística é nascida e renascida do espírito” – faz todo sentido. Ela vai da mente do artista para a mente do espectador por meio dos sentidos. A beleza natural não é nascida do espírito, mas disso não se pode inferir que a beleza natural e a beleza artística tenham uma diferença fenomenológica. Entretanto, a fenomenologia da beleza é menos importante no presente estudo do que o reconhecimento de que a questão de criar beleza artística não é abandonar o espectador à sua contemplação, mas percebê-la como interna ao pensamento da obra. Como, em meu exemplo, o uso da beleza nas *Elegias espanholas* faz o espectador sentir uma emoção apropriada acerca de uma forma da vida política que foi subjugada muitos anos atrás e que muitos acreditavam que teria sido bela caso tivesse sobrevivido e prevalecido.

Se devemos ampliar a definição de arte para fazer da modulação uma condição necessária, isso não é algo que precisa ser discutido aqui. Mas pelo menos a modulação ajuda a explicar por que temos arte, em primeiro lugar. Fazemos arte porque, como seres humanos, somos dirigidos por nossos sentimentos. A ideia de Morris, segundo a qual a pragmática constitui o que um dia foi a disciplina da retórica, dá validade a esse pensamento porque os retóricos estudavam como manipular os sentimentos de seus ouvintes, especialmente nas cortes legais, para que chegassem à decisão que lhes favorecia – ou pelo menos para obter uma disposição favorável para com seu cliente. Desse modo, artistas tradicionalmente retrataram pessoas, que eram

seus temas, de modo a conseguir que os espectadores tivessem sentimentos adequados em relação a elas – o sentimento de que essas pessoas eram poderosas, gentis, sábias, temíveis, ou o que quer que fosse. Ou então de que eram pessoas santas, ou almas puras, que mereciam a nossa compaixão. Quando Hegel proclamou o fim da arte, supôs que agora devíamos ser dirigidos mais pela razão do que pelos sentimentos – mas isso significaria, na realidade, o fim de determinada espécie de humanidade. O que uma obra de arte modulada adequadamente faz é seduzir os sentimentos dos espectadores e ouvintes, ou mostrar que a pessoa retratada possui atributos que seduziriam, por si mesmos, aqueles sentimentos. Afinal, pessoas realmente são majestosas e carismáticas. Se artistas as pintam assim, eles estão sendo fiéis às aparências. Caso contrário, o que eles fazem é o mesmo que faz o embelezamento, um tipo de falsificação.

No entanto, essas considerações explicam por que a beleza em si mesma não é mais o modulador decisivo que foi algum dia. Quando retratar pessoas era um gênero central da arte, os meios primários eram a pintura e a escultura, sendo que ambos se prestam de modo natural à prática mimética e, portanto, à representação de indivíduos. E a própria beleza constitui um atributo de indivíduos, portanto de retratos, quando considerados transparentes. Quando a pessoa é insuficientemente bela para propósitos retóricos, o embelezamento é o recurso natural. Contudo, isso pode ser generalizado. Existe um apetite natural pela beleza, o que significa que os temas do artista se expandiram para incluir paisagens e naturezas-mortas nas quais a beleza natural e a beleza artística voltam a coincidir. De fato, onde quer que isso fosse verdade, ali se encontrava um tema para o artista. Com as pinturas religiosas, especialmente na narrativa cristã, passaram a surgir problemas relacionados com o martírio e as crucificações, impondo aos artistas uma escolha entre a transparência, caso em que haveria sangue e carne ferida, ou o embelezamento, como ocorreu na Renascença. O embelezamento constituía um movimento natural quando a pintura passou a se ocupar de narrativas de modo geral, uma vez que as cenas retratadas não deviam ter sido belas do ponto de vista histórico e

factual. Ainda assim, estavam sendo mostrados seres humanos relacionando-se entre si e posicionados em ambientes naturais, então havia espaço para o embelezamento. Talvez tenha sido isso o que atraiu Ruskin para os pré-rafaelitas, porque ele acreditava tanto na verdade visual. O embelezamento, como foi defendido antes, carrega uma insinuação de falsificação. Mas Ruskin também era um vitoriano, e isso significa que ele consideraria repulsivas representações de sexo. E isso explica por que ele deu ordens para que se queimassem os estudos eróticos de Turner. De fato, ele argumentou que eram sintomas de insanidade. Membros do Congresso dos Estados Unidos usaram esse mesmo tipo de linguagem em relação à arte de Mapplethorpe – disseram que ela era “doentia”.

A maior parte das obras na Bienal de 1993 era constituída por instalações, e elas não seriam naturalmente objetos de beleza, especialmente tendo em vista suas intenções retóricas, a saber, afrontar os visitantes do museu não com relação à arte, mas ao que a arte representava. Houve cada vez menos pinturas nas Bienais recentes, e cada vez menos objetos do gênero que, mesmo na época modernista, teria sido considerado escultura. Esses gêneros tradicionais desempenham um papel cuja centralidade no sistema contemporâneo das artes é decrescente, se é que *existe* um sistema das artes hoje em dia, em que qualquer coisa, como observei no início deste livro, pode ser considerada uma obra de arte. Contudo, com a mudança pela qual o sistema passou em tempos recentes, a própria beleza goza cada vez menos da primazia que tinha como garantida na tradição da estética que herdamos. Quando a estética mudou, na década de 1960, a beleza raramente foi mencionada.

Foi prematuro, para dizer o mínimo, ter proclamado a beleza como a questão central dos anos 1990 – ou declarar, como fez um escritor, que “a beleza está de volta”. A beleza é um atributo humanamente tão significativo que ela não pode desaparecer da vida – ou pelo menos assim se espera. Entretanto, só pode voltar a se tornar o que era antes na arte caso haja uma revolução não só no gosto, mas também na própria vida. Isso terá de começar com a política. Quando as mulheres e os homens tive-

rem direitos iguais, quando as raças viverem em harmonia e paz, quando a injustiça tiver desaparecido do mundo, então o tipo de arte que a Bienal de Whitney apresenta para um mundo de ressentidos – incluindo este autor! – deixará de ser produzido. Ou quando os artistas pararem de se importar com essas coisas e apenas voltarem a pintar para eles mesmos. Ou se o mundo passar por um período tão terrível que só reste para os artistas a tarefa de confortar por meio da elegia. Seja qual for o caso, atributos estéticos não se sustentam sozinhos. Eles são parte de estruturas muito, mas muito maiores, pela simples razão de que a própria arte é inseparável do resto da vida. Quando alguém põe a beleza da arte no contexto da vida, prever que a beleza será a questão do futuro é dizer, implicitamente, que a totalidade da vida, na qual a beleza desempenha seus papéis, será a questão do futuro. Trata-se de uma asserção decididamente vasta demais para que se reduza a uma discussão sobre como será a arte no futuro.

6. TRÊS MANEIRAS DE PENSAR SOBRE A ARTE

Uma vez concordei em participar de um simpósio organizado como parte das celebrações inaugurais para a nova presidência de uma escola de artes. Eu o fiz porque uma sincera troca de concepções parecia um ponto de partida auspicioso para uma ocasião que, de outro modo, seria apenas cerimonial, com discursos edificantes, a apresentação do coral e, depois, um baile de recepção – e também porque o presidente é alguém que eu admiro e aprecio bastante. Assim, fiquei um tanto desanimado ao descobrir, algumas semanas após ter aceito o convite, que o tema seria edificante, afinal de contas: “O poder transformador da arte” – um título que, como “A alegria da criatividade” ou “Arte e liberdade humana”, cheirava aos discursos desgastados e aborrecidos de cerimônias de formatura. Meu impulso inicial, como o de Herr Goebbels ao ouvir a palavra “cultura”, foi sacar o meu revólver. Porém seguiu-se a isso, quase imediatamente, o reconhecimento de que nós – pelo menos, nós do mundo da arte, se não das relações públicas ou dos gabinetes de desenvolvimento de instituições de educação artística – quase nunca mais falamos sobre arte nesses termos. Realmente me ocorreu que quase sempre falamos sobre obras de arte como objetos – sem dúvida, objetos que possuem certa complexidade, mas, de todo modo, objetos. De repente me dei conta de que a ideia de

poder transformador estava relacionada com um aspecto da arte que em grande parte se perdeu de vista na maneira como ela se tornou o tema de um corpo profissionalizado de discursos.

A maneira como pensamos nos museus hoje em dia está amplamente relacionada a esses discursos, em particular desde que o abuso da beleza, junto com a subsequente desvinculação da estética quanto à discussão da arte, deixou o papel do museu de algum modo em suspenso. Agora, ele é visto como um lugar onde adquirir conhecimento, e o conhecimento, conforme observei antes, é de dois tipos. Um dos tipos consiste no conhecimento da arte como tal, que efetivamente trata as obras de arte como objetos com uma organização interna, não diferente daquela de um complexo molecular. O outro é o conhecimento da arte como um produto cultural, de modo que visitamos o museu com o objetivo de ver como a arte de diferentes culturas se relaciona com aqueles cuja maneira de viver essas culturas definiam (ou definem). Trata-se, efetivamente, de ver a arte da maneira como ela é mostrada nos museus antropológicos – em dioramas, digamos, nos quais as figuras são exibidas em suas vestimentas nativas, em ambientes que incluem os apetrechos que elas usavam para viver e os horizontes que delimitavam suas crenças. Suponho que, em princípio, é possível ver os grandes museus do mundo ocidental – o Louvre, o Metropolitan, o Prado, o Uffizi – como museus antropológicos, nos quais, por acaso, a cultura é a nossa própria.

Em geral, acredito, a principal teoria operativa da arte como conhecimento do primeiro tipo consiste numa ou noutra versão do formalismo. O formalismo não é mais exatamente a postura preferida para a abordagem de obras de arte em museus e em ambientes acadêmicos, como foi nos anos 1960, quando éramos convidados por críticos e professores principalmente para considerar diagonais e ritmos, referências internas, similaridades, repetições e coisas assim. No período de sua preponderância, ele oferecia maneiras de observar a arte como objetos internamente compostos segundo princípios formais. De fato, foi precisamente para a forma – o *disegno*, para voltar a um termo usado por Vasari – que Roger Fry apelou como sendo a base para o

juízo da excelência das pinturas pós-impressionistas. Como tal, o Formalismo proporcionava um modo universal de entender qualquer obra, independentemente de sua origem histórica ou cultural, e, além disso, mais do que qualquer outra coisa, ele dissolvia o modelo progressivo de desenvolvimento artístico, que tinha durado desde o Renascimento até o final do século XIX. Ele liberou museus da imposição de organizar a arte em escolas nacionais, formato que foi tão inspirador para Hegel, e, dentro de cada escola, em períodos históricos sucessivos. De acordo com a análise formalista, objetos podiam ser comparados entre si em termos da sua organização visual, como se faz no modelo das apresentações em que se utilizam dois projetores, nas quais o objetivo é levar o espectador a notar afinidades e descontinuidades e a exercitar sua capacidade de discriminação. Objetos artísticos podiam ser justapostos independentemente de sua origem, e o observador podia traçar seus pontos de semelhança como o público da apresentação esquadrihava as duas imagens projetadas. Era possível agrupar objetos para que “se comunicassem entre si” em exposições que podiam conter jarros persas, máscaras africanas, bronzes renascentistas, uma peça de arte feita de fibras por Ann Hamilton e alguns tecidos Navajo – obras que não possuem nenhuma conexão, a não ser como objetos de arte percebidos como tendo esta ou aquela afinidade. Eu faria um esforço para ver uma mostra com um título tão contemporâneo como *A beleza importa*, composta justamente de tal arranjo heterogêneo de obras de arte. Seria talvez uma demonstração de que a beleza é a mesma em toda parte, independentemente da cultura e da história – embora a questão de saber se ela era interna ou externa à obra dificilmente estivesse proposta ali, muito menos pudesse ser resolvida apenas com base em princípios formalistas.

“O Formalismo me permitiu”, declarou certa vez uma das nossas merecidamente mais celebradas críticas e estudiosas da arte moderna, “distanciar-me do tipo de crítica subjetiva, romântica e poética praticada, entre outros, por Harold Rosenberg.” Isso quer dizer, parece-me, que o foco do interesse dela estava num tipo de investigação sintática de obras de arte con-

sideradas objetivamente – isto é, como objetos com certas estruturas residentes que cabia ao crítico identificar e esclarecer, independentemente de qualquer referência externa – das referências semânticas, por assim dizer –, e em particular de qualquer referência pragmática àqueles que viviam a experiência de tais objetos. Ela estava falando de crítica como um tipo de *Kunstwissenschaft* (ciência da arte) autônoma – quase no espírito do positivismo – praticada por especialistas. O Formalismo artístico, assim considerado, poderia ter sido tema de uma monografia naquela obra canônica do positivismo lógico, *A enciclopédia da ciência unificada*, na qual foi publicada pela primeira vez a influente investigação *Fundamentos de uma teoria dos signos*, de Charles Morris, citada no final do capítulo anterior.

Considero de grande valor para os estudantes aprender como observar obras de arte como exercícios formais, a “olhar atrás da cortina”, como a estudiosa que acabo de citar – trata-se, é claro, de Rosalind Krauss – formula num estudo da obra de Cindy Sherman. Não era esse o meu modo de pensar na obra de Sherman – por acaso, tenho certo gosto por respostas “subjetivas, românticas e poéticas” – e sinto que aprendo muito sobre arte quando leio esse tipo de crítica, assim como certamente aprendo ao ler os escritos da própria Krauss, ou os de seu mentor renegado, Clement Greenberg, sobre obras de arte individuais. Considere-se como exemplo a resposta profunda do poeta Rilke a um torso arcaico de Apolo. Ele descreve a curva descendente na figura do torso, mas dificilmente o faz no espírito de uma observação formalista. A curva desce, conduzindo o olhar para a área genital da figura desmembrada, e realmente não importa que o próprio órgão genital tenha sido quebrado faz muito tempo, no espírito iconoclasta ou, talvez, como aquisição de um talismã sexual. O verdadeiro órgão genital feito de pedra é tão pouco importante para a experiência de Rilke quanto a cabeça da estátua, que também está faltando. Não vemos os olhos da figura, porém de algum modo nos sentimos vistos pelo corpo todo – “não há ponto que não te olhe”. E pela mesma razão não há ponto que *não* seja genital: o torso inteiro expressa uma energia sexual tão poderosa que o poeta vê a si mesmo

ção e experiência, mais ou menos como nossos antecessores do século XVIII nas viagens do Grand Tour. Para que servia aquele conhecimento? Bem, esses turistas do século XX aprenderam muito sobre a cultura holandesa do século XVII. E, ouvindo os seus monitores, eu também aprendi muito. Um monitor deslindou um retrato de casamento a partir do qual aprendi algo sobre o modo como o amor matrimonial era representado naqueles dias. Mas, ao final, senti que os holandeses estavam sendo tratados como uma tribo, do mesmo modo que os nativos das Ilhas Trobriand. E então pensei na tribo americana, à qual pertencço. Entretanto, nenhuma pintura conta mais acerca do que é viver a cultura americana do que os filmes, os *sit-coms*, a música popular, as danças, o modo de vestir, os penteados, os automóveis, a hidráulica, os guias sexuais e os guias para investimento no mercado de ações – todos esses sistemas semióticos que definem a nossa forma de vida. Numa entrevista a um jornal, em 1915, Duchamp disse:

As capitais do Velho Mundo trabalharam por centenas de anos para descobrir isso que constitui o bom gosto, e pode-se dizer que elas chegaram ao apogeu disso. Mas por que as pessoas não entendem o tédio que isso é?... Se a América apenas percebesse que a arte da Europa está acabada – morta – e que a América é o país da arte do futuro... Olhem para os arranha-céus! A Europa tem alguma coisa mais bela do que eles para mostrar? Nova York é ela própria uma obra de arte, uma completa obra de arte...

E, evidentemente, é famosa sua declaração de que a grande contribuição americana para a civilização era a hidráulica moderna.

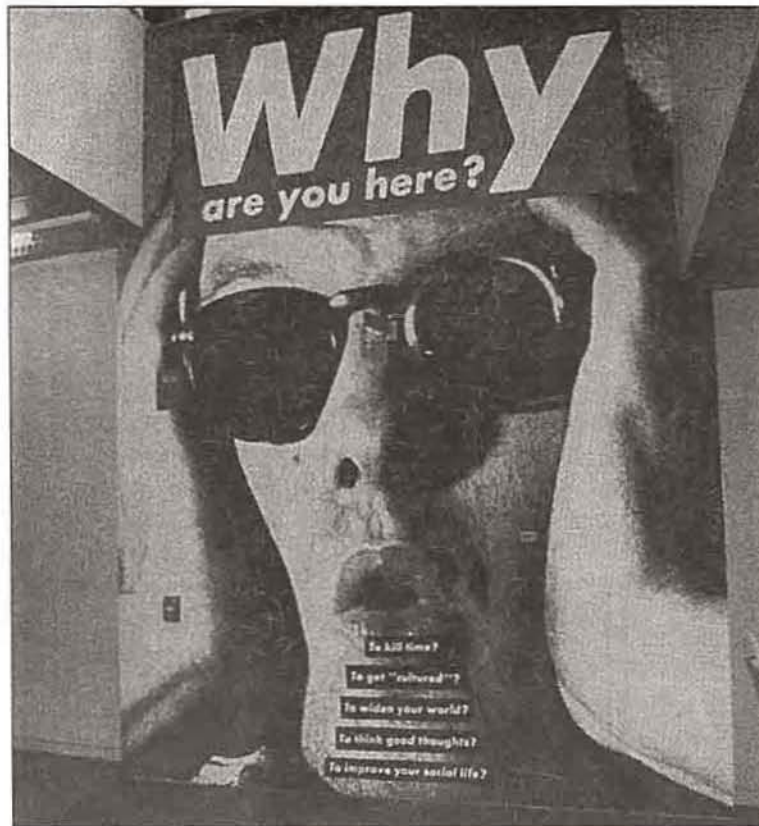
Houve recentemente uma exposição intitulada *Kitchen and Bathroom/The Aesthetics of Waste* (Cozinha e banheiro/A estética do desperdício). Ela mostrava a evolução desses dois recintos tão centrais para a vida doméstica moderna, desde que os utensílios se tornaram disponíveis, no momento preciso, para substituir os criados. Propaganda após propaganda das décadas de 1930 e 1940 mostravam esposas empertigadas em formosos aventais, enchendo máquinas de lavar, preparando café, usando

torradeiras, servindo seus maridos. O banheiro era cheio de sólidas superfícies brilhantes, fáceis de limpar. Se alguém abrisse o guarda-louça ou a geladeira, poderia encontrar comidas prontas, o que eliminava o ato enfadonho de cozinhar – só era necessário acrescentar água e calor. Sob a iluminação retrospectiva lançada pelo feminismo, as mulheres eram escravas domésticas, o que provavelmente associa a cozinha com as pinturas de Hopper mostrando uma América mais solitária. Mas essas pinturas não mostram isso melhor do que o fazem as próprias propagandas em revistas femininas, ou os acessórios de banheiro e os utensílios de cozinha.

A esse respeito, então, seria possível tornar a cultura americana acessível sem expor uma obra de arte sequer – como na famosa exposição de 1969, *Harlem on my Mind* (Harlem na minha mente), no museu Metropolitan, na qual tudo o que havia para ver eram fotografias ampliadas do Harlem, com a música do Cotton Club ressoando nas galerias. Essa mostra foi extremamente controversa. Os artistas do Harlem sentiram-se ofendidos. A Liga de Defesa dos Judeus sentiu-se ofendida pelas implicações antissemitas do catálogo. Os críticos sentiram-se ofendidos pelo fato de um grande museu de arte ter sido convertido num anexo do museu de história natural. Mas é isso o que o segundo modelo faz. Ele transforma a arte em objeto antropológico. Entretanto, a arte não é melhor para esse propósito do que os livros de culinária, as polaroides, o catálogo das lojas Sears. Então, qual é o sentido de um museu de *arte* repleto de objetos frágeis e caros, colecionados por várias pessoas ricas em função de seu gosto particular, e voltado para o público em geral em troca de benefícios fiscais?

O poder transformador da arte

Há uma imagem caracteristicamente provocativa e, no contexto, perturbadora, feita por Barbara Kruger e instalada no *lobby* inferior do Centro de Artes Wexner, na Universidade do Estado de Ohio. Uma mulher está segurando a cabeça com as



8. **Barbara Krüger**, *Sem título (Por que você está aqui?)*, 1991. Fotografia e tipo sobre papel, 15,2 x 11,4 cm. © Krüger, Barbara/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2015.
Para ser transformado?

mãos, como a figura que grita na celebrada pintura de Munch. Letras brancas em uma faixa vermelha perguntam: Por que você está aqui? As questões de Krüger sempre nos tiram do equilíbrio, especialmente quando ela as desenvolve.

Aqui ela pergunta: Para matar o tempo? Para adquirir cultura? Para ampliar o seu mundo? Para melhorar a sua vida social? Esses não são motivos desprezíveis. Logo que me mudei para Nova York, quase sempre se podia conhecer alguém legal diante da *Guernica*, de Picasso, naquela época exposta no Museu de

Arte Moderna. Isso foi antes das cenas de bar e dos anúncios pessoais na *New York Review of Books*. Será que a arte fazia mais do que conferir ao local certo tom elevado, garantindo que aqueles que conhecíamos ali tendiam mais a ser nosso tipo de pessoa? Ou mais do que nos dar alguma coisa para quebrar o gelo, falando sobre a obra na presença dela? Uma história de Don de Lillo sobre um encontro, assumidamente não muito satisfatório, envolve um homem e uma mulher que conversam – que não podem evitar de conversar – numa galeria na qual está exposta a obra *17 October, 1978*, de Gerhard Richter, a qual retrata a morte na prisão de membros do grupo Baader-Meinhof. Se isso, para você, tem o mesmo significado que tem para mim, os personagens parecem pensar, então, talvez, mas apenas talvez, que haja a esperança de uma ligação mais profunda.

Seria maravilhoso se pudéssemos responder com honestidade às perguntas de Kruger dizendo: estamos aqui para ser transformados, viemos aqui para nos tornar pessoas diferentes. E isso me traz de volta para o tópico do “Poder Transformador da Arte”. Tendo dito tudo isso, é inegável que transformação, ou algo parecido com transformação, ocasionalmente constitui um efeito que a arte tem sobre aqueles que a encontram, e eu era um convidado justo demais, afinal, para não registrar essa verdade e não tentar associá-la com o ensino de arte. Eu andava pensando, quando isso aconteceu, no *Memorial aos Veteranos do Vietnam*, de Maya Lin. Embora a obra tenha uma complexidade associada com o local onde está, com o motivo pelo qual foi feita e com tragédia e memória, não me restam dúvidas de que sua beleza, como propus no capítulo 4, está internamente relacionada ao profundo efeito que ela tem sobre aqueles que a visitam em luto, mas também sobre aqueles que a visitam apenas para experimentá-la como uma obra de arte profunda. Maya Lin descreveu, não faz muito tempo, a maneira como a ideia do memorial se formou em sua mente, e considere particularmente adequado observar que a ideia surgiu de um seminário de graduação sobre arquitetura funerária, em Yale, e de um passeio do grupo de alunos ao Mall, em Washington, D.C. Isso estabelecia uma relação entre a obra e a escola de arte como instituição

e deu legitimidade ao conceito de transformação como um tema para a ocasião que estávamos celebrando.

É difícil dizer quantos estudantes tendiam a se tornar transformadores. Na maior parte das vezes, a escola fornecerá os trabalhadores da área de artes de que a sociedade necessita – *designers* e professores, fotógrafos e cineastas, artesãos e desenhistas industriais. Mas quantos dos próprios estudantes de filosofia se destinam a ser um novo Platão, um Kant ou um Wittgenstein? Quando se fala sobre filosofia num contexto educacional, isso é feito em termos do que Hegel chama, ao falar sobre a arte, de sua “mais elevada vocação”. Ainda assim, o *Memorial aos Veteranos do Vietnam* permanece como um desafio para todo o complexo de atitudes com o qual comecei em relação a obras de arte como objetos. Mais do que isso, penso, o *Memorial* é algo emblemático quanto ao papel que a arte desempenha na vida da maioria de nós, mesmo que, por acaso, sejamos membros do sistema cognitivo da arte. Em seu notável livro, *A pintura como arte*, Richard Wollheim tem isto a dizer: “Muitos historiadores da arte se contentam com uma psicologia que, caso tentassem viver de acordo com ela, os deixaria ao final de um dia comum sem amantes nem amigos e sem nenhuma noção de como isso chegou a acontecer.” Basta pensar em obras bastante comuns e no que elas significam para nós para perceber o quanto a maior parte do que se escreve e se ensina sobre arte é inadequada para explicar como essa significação acontece. Minha vida se transformou por meio da leitura de Proust e de Henry James, autores cujas obras fizeram de mim uma pessoa bastante diferente do que eu teria sido caso não as tivesse lido, ou nunca as tivesse encontrado. O romance de Proust está cheio de personagens que veem suas vidas de acordo com pinturas, histórias, melodias, traços de arquitetura, jardins, ensaios. Acredito que eles são transfigurados por verem a si próprios na estrutura dessas obras. Mas qualquer um pode falar sobre como sua vida foi transformada por um filme, uma peça ou mesmo por uma simples obra de arte visual. Recordo como a heroína muito moderna de um dos romances de Margaret Atwood foi levada às lágrimas por uma simples gra-

vura de camponeses alegres cultivando vegetais na China da época de Mao.

Estas considerações ajudam de algum modo a encarar a questão confrontadora de Kruger? Ou será que sua questão se dirige mais ao museu como estabelecimento cognitivo, não tão diferente assim, quando se pensa a esse respeito, da própria universidade, sobretudo em conexão com a sua ala humanística, que não tem respostas especialmente boas para a questão de saber por que os estudantes devem pagar mensalidades elevadas para estudar obras de arte como objetos? O que têm a dizer, realmente, sem buscar refúgio no discurso edificante, ao qual pertence o próprio tema do “Poder Transformador da Arte”, os presidentes das instituições de ensino superior? Kruger, segundo avaliamos, está interessada, a partir de seu exemplo, na existência de uma arte que, para usar uma expressão de Claes Oldenburg, faça algo mais do que sentar a bunda em um museu ou outro. Suas imagens entram na corrente da vida, criam polêmica, o que constitui parte do que torna a imagem que ela fez para o Wexner de algum modo desconcertante, desagradável e até mesmo subversiva. Ela não quer que estudemos suas obras como estudamos objetos. Ela quer que mudemos nossas vidas para melhor por meio da intervenção delas – levar uma vida melhor, tratar uns aos outros com mais dignidade. Mas o que o museu tem a fazer, então? Os objetos *dela* entram na vida por meio da loja de presentes, na forma de canecas de café e de sacolas de pano, levando sua mensagem política para as ruas e para as bancadas das cozinhas. Mas é isso o que realmente queremos da arte, e também dos museus?

O que querem os museus de arte?

Num artigo amplamente discutido, publicado no *New York Times*, a crítica Roberta Smith propôs uma questão semelhante à de Kruger, mas dirigida não aos visitantes dos museus, e sim aos próprios museus: Por que vocês estão aqui? Smith pergunta: “O que querem os museus de arte?” Não pode ser uma coinci-

dência o fato de sua questão parafrasear a infame questão de Freud: “O que querem as mulheres?” Ela sente que a questão proposta tem uma urgência especial, num momento em que os museus parecem “querer ser qualquer coisa menos museus de arte?”. Acredito que ela esteja incomodada – e o teor do seu texto expressa isso – com o fato de que os museus de arte querem, como instituições, ser aquilo que Barbara Kruger quer que a arte seja. Eles querem que o modo como exibem a arte transforme a vida das pessoas que os frequentam. É isso, penso, que Smith quer dizer quando afirma que eles querem ser “qualquer coisa, menos museus de arte”. Minha impressão é que a preocupação de Smith reflete a transição do primeiro modelo de museu, o do museu como uma instituição de conhecimento, para o segundo modelo – de um museu visto como um lugar onde aprendemos a entender a arte para um museu considerado um lugar em que usamos a arte para aprender sobre a cultura da qual ela constitui uma parte –, da arte como um fim para a arte como um meio. Pertencio a uma geração que ia ao museu como quem vai a um tipo de santuário, onde a pessoa simplesmente tinha grande satisfação em admirar o que se encontrava ali, sem nenhuma intenção de aprender qualquer coisa. O museu no qual cresci era um lugar quieto e vazio, com pinturas fascinantes em molduras douradas. Nunca cheguei a prestar muita atenção no que havia por trás delas e conhecia muito pouco de história para associar o que via com eventos de um passado distante. De certo modo, observar arte era como ler livros. Nunca perguntei por que o museu estava ali, ou quem pagava por ele. Se alguém tivesse me perguntado, no espírito de Barbara Kruger: “Por que você está aqui?”, não sei se poderia dar alguma resposta. Seria como ter de responder por que caminhava ao longo da praia. Era simplesmente um dos prazeres da vida. No entanto, você não poderia ir muito longe ao participar de assembleias municipais, sem falar no que se refere a doações nacionais, sem uma justificativa melhor do que essa.

Smith selecionou, para dar atenção especial, uma exposição instrutivamente controversa, *Made in California: Art, Image, and Identity, 1900-2000*, instalada no Museu de Arte Los Angeles

County para marcar o fim do século. A exposição buscava “posicionar a arte e os artistas em determinado contexto histórico, político, social e econômico”, de acordo com o prefácio para o catálogo da exposição escrito pelo diretor do museu, Andrea Rich. O que a exposição de fato fez foi retirar as obras de arte de sua posição privilegiada na sociedade, tratando-as como, simplesmente, parte da cultura visual, pois expressavam a sociedade da qual faziam parte, mas sem qualquer diferença em relação à outra parte da cultura visual da Califórnia – as roupas, as casas, os carros, as estradas –, a Califórnia vista da maneira como o museu de história natural trata Bornéu ou a Nova Guiné, usando a arte como um índice cultural. Visitantes de Bornéu ou da Nova Guiné – ou de planetas distantes – podiam usar a exposição como um modo de fazer descobertas sobre a maneira de viver dos californianos em sua cultura exótica. Os críticos podiam dizer e, obviamente, de fato disseram que obras de arte não são apenas artefatos, e tratá-las como tais é pôr aqueles que as veem em uma relação equivocada com aquilo que veem. Retornarei a isso num instante, mas também quero mencionar as questões semelhantes às de Kruger que o curador propôs: “Qual Califórnia?” “A Califórnia de quem?”. Como as de Kruger, essas questões têm a intenção de nos tirar, pelo menos se formos californianos, do equilíbrio. A exposição se propôs a mostrar que a Califórnia apresentada na arte não era necessariamente a mesma que as pessoas que moram na Califórnia de fato viviam. Ela critica implicitamente a arte por causa disso. A mostra deu aos californianos um espelho no qual eles podiam ver o próprio reflexo. Era um espelho quebrado – ou uma sociedade quebrada. O museu, de certo modo, tornou-se um agente de transformação de seus espectadores em críticos da sociedade que sustentava o museu. Financiadores podem perguntar: É isso que nossos impostos estão pagando? É para isso que a arte deve ser usada? Pelo menos, os curadores estavam perguntando se todos os impostos deveriam ser usados para sustentar uma arte que representava apenas uma parcela da população do estado. Não deveriam estar representadas todas as parcelas dessa população? Não apenas a arte da classe média branca, mas a dos chi-

canos e dos pretos e a dos chineses e dos japoneses que também constituem a Califórnia?

Made in California tinha seus motivos, mas me deprimia pensar sobre isso. Porque a exposição punha muito da arte que eu amava numa perspectiva que nada tinha a ver com o motivo pelo qual eu a amava. Fazia dessa arte uma série de exemplos das ciências sociais, produtos de determinada classe e raça. Não era essa a maneira como eu tinha pensado e escrito sobre as pinturas de Richard Diebenkorn, ou sobre as de Joan Brown, ou as de Elmer Bischoff, Richard Arneson, Robert Irwin ou Ed Kienholz. Como nova-iorquino, orgulho-me especificamente da arte da Escola de Nova York. No entanto, não penso nela como a “nossa” arte. Penso que ela pertence ao mundo. É provável que *Made in California* fosse um apelo tácito por multiculturalismo artístico, um modo de dizer que há várias Califórnicas, não apenas os mundos das artes da Califórnia litorânea e de Los Angeles.

Uma vez tratei esses temas numa conferência para uma organização de diretores de museus usando algumas ideias de Hegel que sempre tinha considerado valiosas. O conceito central de Hegel é o de *Geist*, que se traduz literalmente por “espírito”, entretanto esse termo está associado em demasia com as comunicações de um mundo além do nosso para que se capte o que ele quis dizer. Vamos simplesmente traduzir *Geist* como “mente”. Hegel distingue a “mente subjetiva” – a mente que se conecta com o corpo de um modo profundamente não compreendido e, provavelmente, como argumentou o filósofo Colin McGinn, ininteligível – daquela que ele chamou de mente *objetiva*. Esta é constituída por todos os objetos, práticas e instituições que, juntos, definem uma forma de vida realmente vivida. Essas coisas constituem produtos da mente, e não da natureza, e são internalizadas por aqueles que são educados na conduta da vida. Uma forma de vida suficientemente complexa para que os seres humanos possam vivê-la sempre conterà algo em que podemos pensar como sendo arte, seja qual for o significado atribuído a isso por aqueles em cuja vida essa manifestação está presente. O espírito objetivo se oferece como um conceito para “o modelo da arte como índice cultural”, assim como para o

multiculturalismo. Trata-se de uma ideia assumida como iconologia pelo professor Panofsky, que, segundo me lembro, usa o exemplo de tirar o chapéu como uma via para adentrar o nosso sistema de significados, o que o expõe à pergunta de qual pode ser o propósito da arte para o iconologista, a não ser como um acréscimo de elementos à linguagem da cultura. Para Panofsky, até mesmo a perspectiva era uma forma simbólica. Ela constitui determinada decisão cultural de representar o mundo objetivo espacialmente em termos da organização e da posição dos objetos no espaço. Isso não faz da perspectiva uma convenção. Pois nós, de fato, percebemos o mundo perspectivamente – vemos realmente a linha de trem convergindo no horizonte. Esse é o modo como nosso sistema ótico é feito. A perspectiva foi *descoberta* no sentido de que Brunelleschi *aprendeu* a mostrar as coisas do modo como elas realmente são vistas. Ainda assim, foi uma decisão cultural mostrá-las desse modo. Quando a perspectiva foi explicada aos chineses, eles logo perceberam que se trata do modo como vemos. No entanto, eles não se interessaram em usá-la para as próprias finalidades artísticas. Ela não tinha nada a ver com a maneira como a arte se encaixa na cultura deles. Seus olhos eram como os nossos. Mas o “espírito objetivo” da China era diferente daquele da Florença do *Quattrocento*.

Hegel tinha outro conceito de mente, que ele denominava Espírito Absoluto. Havia, segundo ele, três “momentos” do Espírito Absoluto: arte, religião e filosofia. A arte tornava palpáveis os mais elevados valores do espírito humano e, em certo sentido, mostrava aos seres humanos o que significava para eles o fato de possuírem esses valores. Ela traduzia crenças religiosas em imagens sensoriais. O templo e a catedral, portanto, expressavam suas culturas, mas faziam algo além disso: expressavam a visão de mundo sob a qual as pessoas dessa cultura viviam. Mas, nesse sentido, a arte cumpria uma função filosófica. Ela *era* filosofia em outra forma que ocupava o seu lugar. É célebre o fato de Hegel ter sentido que isso não era mais uma possibilidade para a arte e que ela tinha sido substituída pela filosofia para pessoas que não precisavam mais de imagens ilustrativas a fim de entender suas proposições. Trata-se de sua notória tese do

"Fim da Arte", a que frequentemente aludi nestas páginas, e que discuti, ou pelo menos uma variante dela, em meus escritos.

Agora, a minha versão do fim da arte não é como a de Hegel, no sentido de que não acredito que ela tenha sido superada pela filosofia. A filosofia é simplesmente incompetente para lidar com as grandes questões humanas. Quando penso naquelas pinturas holandesas de casamentos – ou na pintura que Van Eyck fez do casal Arnolfini – em contraposição ao que os filósofos já disseram a respeito do casamento, fico quase envergonhado da minha disciplina. Kant, que não sabia nada sobre o casamento como uma situação vivida, definiu-o na *Metafísica dos costumes* como "a união de duas pessoas de sexos diferentes para o propósito de possessão duradoura e *mútua dos órgãos sexuais*", o que constitui mais uma piada vulgar direcionada a um casamento rústico do que uma proposição ponderada no campo da metafísica a respeito do matrimônio. Kant de fato acrescenta a essa caracterização redutora que a procriação não pode ser a história toda, "pois, de outro modo, o casamento se dissolveria por si mesmo quando cessasse a procriação", mas ele nunca ofereceu uma avaliação positiva para orientar as pessoas numa época como a nossa, em que a procriação e o que ele caracteriza (em latim, é claro) como *usus membrorum et facultatum sexualium alterius*, embora não sejam exatamente irrelevantes, não são o ponto central desse assunto, uma vez que ambas as coisas estão disponíveis para casais que ainda ponderam a opção do casamento. Um amigo querido que um dia pensou em suicídio me perguntou se eu poderia aconselhar algum texto filosófico que pudesse ajudá-lo a decidir se devia continuar vivendo, e não pude. O que a filosofia faz é tentar colocar o conjunto de todas as coisas numa espécie de concisão metafísica. Mas ela realmente aspira à universalidade.

Contei aos diretores de museu sobre uma exposição que tinha discutido com um jovem curador, pois ela me parecia exemplificar o que poderia significar a ideia de a arte fazer o que a filosofia tenta ou deveria tentar fazer, mas de uma maneira concreta, recorrendo àquilo que Hegel dispensaria, por se tratar de objetos sensoriais. O curador originalmente dera a essa mostra

o título de *The Vanitas Theme in Contemporary Art* (O tema da vanitas na arte contemporânea), mas começou a cogitar em chamá-la de *Meditations on Beauty and Death* (Meditações sobre a beleza e a morte). Há, como tentei mostrar, uma conexão entre beleza e morte, na medida em que é por meio da beleza que investimos a morte de significado, como nas cerimônias funerais, com flores, música e palavras cerimoniais agradáveis. Kant escreve que a morte é expressa apropriadamente pelos recursos de um “belo gênio”. Talvez a beleza confira significado à vida mais ou menos do mesmo modo, como se a sua existência legitimasse a vida. Certa vez escrevi a respeito de um *tanka* tibetano que mostra a morte de Buda. O Buda morre num jardim, num belo pavilhão cercado de plantações, em um belo dia. Ele se despede do mundo em seu máximo de beleza, que é quando um Buda escolhe morrer: a beleza do mundo que impede pessoas menos importantes de cumprir seus propósitos mais elevados. A forma da *vanitas* é precisamente sobre isso. Ela consiste, com frequência, numa natureza-morta na qual uma caveira se encontra cercada por belos objetos, que a pintura pretende nos mostrar como vãos, distrações, coisas efêmeras. O termo *vanitas* significa “nada”. E é evidente que, sob o cristianismo, se exige que a pessoa não seja distraída, sejam quais forem as tentações, e fixe sua mente no mundo que está por vir. Daí, a associação entre beleza e morte. Essa associação é estendida por nossa exposição em obras muito diferentes da *vanitas* holandesa do século XVII. Por exemplo, há uma obra de Felix Gonzales-Torres que consiste em dois relógios idênticos, que marcam o tempo sincronicamente. Trata-se de relógios muito modernos, do tipo que ficaria pendurado na parede de uma cozinha ou de uma sala de aula, embora dificilmente em dupla. Quem precisa de dois relógios? Sempre seria possível checar um comparando com o outro, mas em qual dos dois se poderia confiar? O fato de haver um par de relógios significa que Gonzalez-Torres não os está apresentando como um “*ready-made*”. De fato, Torres estava dizendo algo a respeito do amor e do casamento. Um dos relógios irá parar de funcionar antes do outro. O tempo vai parar para ele antes de parar para o seu par. Seria bonito se os dois

parassem de funcionar no mesmo instante, como um casal morrendo em uníssono. O companheiro de Gonzalez-Torres tinha morrido de Aids, assim como ele também viria a morrer não muito tempo depois. Trata-se de um memorial e de um monumento, ao mesmo tempo, à ideia de “até que a morte nos separe”, que se baseia no nosso conceito do significado do casamento. É uma obra artística muito delicada e comovente. Trata-se de uma meditação. Entretanto, como uma “meditação”, um gênero da atividade filosófica, ela está relacionada com o grande mistério da vida humana e de seu significado. É interessante ver os dois relógios como um *vanitas*. Isso nos ajuda a entender por que precisamos que a arte contemporânea aborde essas questões para homens e mulheres contemporâneos. De uma cultura para outra, as formas são diferentes, mas a questão transcende a diferença cultural. Nenhuma cultura deixa de ter uma maneira de lidar com a morte, ou uma estratégia para elaborar o sofrimento. E é disso que trata, eu tenho a impressão, o conceito de Espírito Absoluto. Ele estabelece a relação entre a arte de dada cultura e a humanidade, no sentido mais abrangente do termo.

Obras de arte como significados corporificados

Tenho um modelo diferente daqueles dois com que iniciei este capítulo. Trata-se do modelo dos *significados corporificados*. É um modelo que uso a todo momento como crítico de arte ao tentar dizer o que determinada obra significa e como esse significado está corporificado no objeto material que o comporta. O que tenho em mente é qual pensamento a obra expressa de modos não verbais. Temos de nos esforçar para captar o pensamento da obra, com base na maneira como ela é organizada. Deixem-me dar um exemplo de como gosto de proceder.

O museu da Escola de Design de Rhode Island, em Providence, decidiu celebrar seu aniversário de 125 anos convidando diversos indivíduos para escrever uma curta declaração sobre uma das obras da coleção do museu que eles admiravam particularmente. A ideia era expor as declarações perto das obras que



9. **Joachim Antonisz Wtewael**, *O casamento de Peleu e Tétis*, 1610. Óleo sobre painel, 109,5 x 166,4 cm. Coleção Museu de Arte da Escola de Design de Rhode Island, Providence.

Um mortal entre imortais.

elas descreviam, de modo que os visitantes pudessem ler como alguém pensava sobre a peça que estavam observando. Selecionei uma pintura feita por um dos meus artistas favoritos, o maneirista holandês Joachim Wtewael. Há algo louco acerca da obra de Wtewael, e sem dúvida representa um gosto excêntrico da minha parte o fato de eu fazer um esforço para ver suas pinturas sempre que posso. O museu de Rhode Island tem um grande Wtewael, que representa o casamento de Peleu e Tétis, para a maior parte dos americanos um tema bastante obscuro.

A pintura não se encontra numa condição muito boa, tendo sido um tanto prejudicada pela restauração. Pode-se ver que ela foi pintada de maneira bela, mas por enquanto adio qualquer opinião estética, a não ser a de dizer que ela é exuberantemente – ou talvez excepcionalmente – maneirista.

Sempre que passo algum tempo diante de uma das obras oblíquas e arcanas de Wtewael, tento me sentir abordado como parte do público raro e refinado para o qual ele deve ter pintado. Era um público que esperava que o significado da arte estivesse escondido, mas fosse acessível, de modo que as imagens de

Wtewael constituem labirintos elegantes, tecidos de referências e implicações delicadas que desafiavam a formação e lisonjeavam a sofisticação de seus mecenas. Ele esperava que estes conhecessem as histórias – que soubessem, em *The Wedding of Peleus and Thetis* (O casamento de Peleu e Tétis), o que tinha reunido a noiva e o noivo e quem eram os convidados, e por que o tema era digno de ser pintado. Gosto de imaginar um grupo de homens e mulheres holandeses mundanos, historicamente falando, membros da aristocracia holandesa, sentados à mesa, vestidos com roupas tão cheias de estilo quanto a própria pintura, fazendo, uns aos outros, objeções quanto às interpretações, da mesma maneira que fazemos quando falamos sobre um filme ou um romance artisticamente elaborados. A mesa deles é uma natureza-morta de crostas de pão, cascas de frutas e cálices parcialmente vazios. A pintura de Wtewael se encontra exposta na sala, iluminada pela chama das velas e pela luz da lareira, refletida pelos espelhos e pelos elegantes guarda-louças, pelas pérolas e pelas saias de cetim, e está ali entre eles como uma visão de paz e prazer. Assim como na pintura, na sala há um cão que dorme, indiferente aos brindes animados, aos cumprimentos maneiristas em deferência aos anfitriões e à jocosidade que o tema do casamento sempre desperta. Os homens e as mulheres sabem que a voluntariosa Tétis se metamorfoseou numa sequência de formas assustadoras antes de se render a Peleu, e que os deuses mais importantes permitiram a Peleu – um mortal – casar-se com a bela ninfa marinha só porque seu filho estava destinado a ser mais forte do que o pai. Seu filho, de fato, seria o poderoso herói Aquiles, em grande parte divino, marginal mas decisivamente mortal. Entretanto, por que Peleu é mostrado tão mais velho do que sua deliciosa noiva? Há ali muito espaço para especulações obscenas e insinuações sussurradas! E há outro gracejo: seria um filho bem insignificante esse se, com a sua linhagem, tivesse dificuldade em ser melhor do que aquele cidadão idoso. Na verdade, Peleu se parece um pouco comigo, e alguém poderia brincar dizendo que aquilo de que gosto na pintura é o fato de ela mostrar um homem da minha

idade e aparência, com o braço em torno da cintura de uma jovem muito bonita, ambos nus como pagãos.

O par de noivos está sentado no lugar de honra de uma mesa festiva, com frutas, cálices e flores, e todos os outros convidados são deuses e deusas. Isso oferece uma razão profunda para o fato de Peleu parecer tão velho quanto parece. Ele é o único no quadro que vai envelhecer, e o único que vai morrer. Os restantes são imortais. Assim, de um modo estranho, a pintura tem algo de *vanitas*. A poeta Safo disse que sabíamos, por meio dos deuses, que a morte é uma coisa ruim – pois, se fosse boa, os próprios deuses morreriam. Os deuses possuem corpos juvenis e belos e vivem sem medo daquilo que tememos durante todos os dias de nossas curtas vidas.

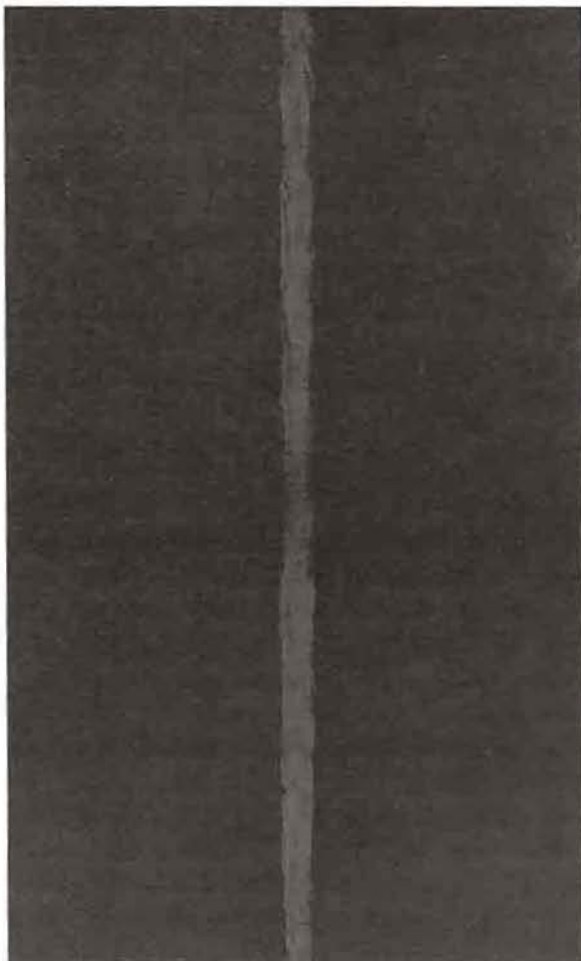
Os holandeses, conhecendo Ovídio, estavam cientes de que tempos terríveis se anunciavam. Todos os deuses, com uma única exceção, tinham sido convidados para a celebração. Quem não tinha sido convidada, mas está presente – Éris, deusa da discórdia –, está prestes a lançar uma maçã de ouro na mesa. No pomo estava escrito “Para a mais bela” – mas qual das deusas era a mais bela? Juno, a deusa do poder, Minerva, a deusa da sabedoria, ou Vênus, a deusa do amor erótico? Todos sabiam o que aconteceu depois disso – um mundo dilacerado, a idade de ouro, na qual deuses e mortais se casavam e se sentavam juntos para compartilhar uma refeição, estava irremediavelmente abalada. De fato, tratava-se da última ocasião em que deuses e mortais sentavam-se juntos à mesa. Se alguém pudesse impedir Éris! É característico das composições maneiristas que seja difícil identificar a figura central. No quadro *Paisagem com a queda de Ícaro*, de Bruegel, Ícaro consiste num minúsculo par de pernas que poderia pertencer a um mergulhador, um detalhe incidental. O agricultor é a figura em primeiro plano, mas a pintura não é sobre ele, a não ser no sentido de que ele está ali fazendo seu trabalho, inteiramente ignorante do tremendo fracasso do rapaz que cai do céu. Ícaro tentou emular um deus – Apolo – e, em sua tentativa, afogou-se. Qual das figuras é Éris? Onde está o pomo da discórdia? E o que significa a história dessa última refeição para nós, sentados em nosso castelo, no topo do mundo, desfru-

tando do bom da vida – arte, vinho, coisas saborosas para comer e a companhia uns dos outros?

A pintura é bela? Bem, claro que ela é bela do modo como o Maneirismo definia a beleza – elegante e ornamental, como os deuses e deusas que Wtewael mostra. Sua beleza é interna, da maneira como são belas as pinturas de Matisse do período de Nice, como argumentei antes. Elas próprias pertenciam à realidade que Matisse pintava. Se os esbeltos e graciosos imortais tivessem pinturas, elas teriam a aparência da pintura de Wtewael. Trata-se de uma obra de arte transformadora? Não sei ao certo. Mas sei que, se é para ela transformar seus observadores, eles precisam vê-la como algo mais do que um exemplo do que a classe aristocrática holandesa dos arredores de Utrecht no final do século XVI queria ter em torno dela. E não posso imaginar como seria ver o que está por trás da pintura sem conhecer o seu significado. Se estou certo, o significado dela é filosófico, e internamente relacionado com os observadores. Ela põe a vida deles em perspectiva. Diz a eles o que realmente já sabem.

7. BELEZA E SUBLIMIDADE

Em 1948, *The Tiger's Eye* (O olho do tigre) – uma influente revista dedicada à literatura e às artes – publicou um simpósio intitulado “Seis opiniões a respeito da questão ‘O que é sublime na arte?’”. Pouco havia sido escrito sobre esse assunto desde as preleções de Hegel sobre estética na década de 1820, mas deve ter parecido aos editores da revista, muito próximos do movimento expressionista abstrato, que estava começando a acontecer algo na pintura capaz de torná-la candidata à sublimidade. Dois dos personagens mais intelectualizados do movimento – Robert Motherwell e Barnett Newman – encontravam-se entre os participantes do simpósio, contudo foi Newman quem escreveu com uma animação e uma convicção perfeitamente transmitidas pelo título de sua contribuição: “O sublime é agora.” Antes disso, naquele mesmo ano, supostamente em seu aniversário de quarenta e três anos – em 29 de janeiro de 1948 –, Newman tinha produzido o que ele considerava uma grande ruptura não só em sua própria pintura, mas na pintura como tal, uma obra que ele viria a chamar de *Onement I*. Em minha opinião, não resta muita dúvida de que Newman associava essa obra com a imensidão transmitida pela ideia do sublime. De certo modo, era uma realização significativa demais, pelo menos na cabeça dele, para ser pensada como meramente bela, ou para ser



10. Barnett Newman, *Onement I*, 1948. Museu de Arte Moderna (MoMA), Nova York. © Photo Scala, Florence. © The Barnett Newman Foundation/AUTVIS, Brasil, 2015.

***Além do
meramente
bela.***

considerada apenas bela. Algumas décadas depois, o pensador pós-moderno Jean-François Lyotard iria escrever que na “estética do sublime... a lógica da vanguarda encontra seu axioma”. E fica claro, pelo modo como Newman polariza os dois conceitos, que ele não via nenhuma possibilidade de encontrar o axioma de sua arte na estética da beleza. Se devia haver uma estética para *Onement I*, nada menos do que o sublime seria

suficiente. Como mencionei antes, há muitas outras qualidades estéticas além da beleza. Entretanto, nenhuma delas impõe ao belo o mesmo desafio imposto pelo sublime, e devo encerrar minha discussão sobre o abuso da beleza com este último capítulo ligado à sua história.

Na América de meados do século XX, em especial na cidade de Nova York, intelectuais da vanguarda inevitavelmente viam o mundo em termos de polos opostos. Sem dúvida, essa era uma consequência da educação nas bases do *Manifesto comunista*, no qual a sociedade é retratada de modo dramático como estando agora dividida em “duas grandes classes hostis, em um enfrentamento mútuo: Burguesia e Proletariado”. O subtexto de “Vanguarda e Kitsch”, de Greenberg, por exemplo, consistia na luta entre duas filosofias da cultura incompatíveis, que ele identificava respectivamente como o Fascismo (= Kitsch) e o Socialismo (= Vanguarda). Philip Rahv, um editor da influente *Partisan Review*, na qual o ensaio de Greenberg tinha sido publicado, falava dos escritores americanos como estando reunidos em dois grupos antagônicos: “Cara-pálida e pele-vermelha”, exemplificados respectivamente por Henry James e Walt Whitman. Newman não pôde resistir a posicionar o sublime em contraste antagônico com o belo:

A invenção da beleza pelos gregos, isto é, seu postulado da beleza como um ideal, tem sido o bicho-papão da arte e das filosofias estéticas europeias. O desejo natural do homem nas artes, de expressar sua relação com o Absoluto, passou a ser confundido e identificado com o absolutismo de criações perfeitas – com o fetiche da qualidade –, de modo que o artista europeu tem sido continuamente envolvido na luta moral entre noções de beleza e o desejo de sublimidade.

Com a mesma inevitabilidade, Newman vê a história da arte como uma luta estética entre “a exaltação a ser encontrada na forma perfeita”, por um lado, e “o desejo de destruir a forma, por outro, onde a forma pode ser disforme”. Como ele argumenta, é “o impulso da arte moderna de destruir a beleza” o que constitui precisamente o argumento deste livro.

O sublime americano

Newman concebia o antagonismo entre beleza e sublimidade dentro de outro antagonismo, aquele entre a Europa e a América. “O fracasso da arte europeia em alcançar o sublime se deve a esse desejo cego... de construir uma arte dentro da estrutura do ideal grego de beleza.” Isso porque a arte europeia era “incapaz de se distanciar do imaginário renascentista de figuras e objetos, a não ser por meio da distorção ou então pela negação completa em função de um mundo vazio de formalismo geométrico”. Todavia: “Eu acredito que aqui na América alguns de nós, livres do peso da cultura europeia, estamos encontrando a resposta, ao negar completamente que a arte tenha qualquer preocupação com o problema da beleza e de onde encontrá-la.” Essa oposição entre Europa e América encontra eco em Robert Motherwell, o único americano integrante do movimento que, de fato, visitou a Europa, e cuja sensibilidade, entre os mestres da Escola de Nova York, tinha uma dívida maior com um tipo de cultura europeia. Foi Motherwell quem inventou a expressão “Escola de Nova York” para distinguir o que ele e seus pares estavam fazendo da “Escola de Paris”. E, numa importante entrevista de 1968, Motherwell disse: “Penso que uma das maiores contribuições americanas para a arte moderna é simplesmente o tamanho. Há muitos argumentos para definir se ela deveria ser creditada a Pollock, Still, Rothko, ou mesmo Newman... O tom surrealista e as qualidades literárias foram abandonados e transformados em algo plástico, misterioso e sublime. Nenhum parisiense é um pintor sublime nem monumental.”

Deixem-me completar meu pequeno catálogo de antagonismos voltando para Rahv. “Enquanto o pele-vermelha se glorifica em seu americanismo, para o cara-pálida trata-se de uma fonte de infinitas ambiguidades.” James pode ter sido um cara-pálida, mas ele perseguiu incansavelmente a alegoria da América cultural e moralmente inocente em meio aos sofisticados (e corruptos) europeus. Ele não conseguiu resistir a dar ao herói de seu romance de 1877, *The American* (O americano), o alegórico

nome de "Newman". O Novo Homem foi para o Velho Mundo numa peregrinação cultural em 1868, tendo feito sua fortuna manufaturando banheiras; e James se diverte um pouco à custa de seu herói impondo a ele uma "dor de cabeça estética" no Louvre, onde sua história começa. "Sei muito pouco sobre pinturas ou sobre o modo como são feitas", admite Newman; e, como evidência, James o faz pedir, como se estivesse comprando camisas, meia dúzia de cópias sortidas de mestres, feitas por uma jovem copista que o considera um louco, uma vez que, nas palavras dela, "eu pinto como um gato".

Por uma deliciosa coincidência histórica, Barnett Newman – outro Novo Homem – visita o Louvre pela primeira vez em 1968, exatamente um século depois. Em contraste com o herói de James, esse Newman tivera o benefício de ler Clement Greenberg e de ter passado por uma fase surrealista. Assim, ele é capaz de dizer a seu guia um tanto condescendente – o crítico francês Pierre Schneider – para ver *Battaglia di San Romano* (Batalha de São Romão), de Uccello, como "uma pintura moderna, uma pintura plana", e de explicar por que o São Sebastião de Mantegna sangra tanto quanto um pedaço de madeira, apesar de ter sido alvejado por diversas flechas. Ele vê *Le Radeau de la Méduse* (A balsa da Medusa), de Géricault, como algo "inclinado para cima", como uma das mesas de Cézanne – "É o tipo de espaço moderno que você não esperaria com esse tipo de retórica". E, em geral, o *New Man* (Novo Homem) é capaz de mostrar aos estetas europeus uma ou duas coisas a respeito de como falar sobre os Velhos Mestres e, incidentalmente, sobre como olhar para a sua própria obra, que tantos, mesmo entre os seus contemporâneos de Nova York, achavam intratável. Em Rembrandt, por exemplo, Newman vê "todo o marrom, com uma faixa de luz descendo no meio – como na minha própria pintura". Seu guia, o crítico Pierre Schneider, europeu até a medula, julga ver Newman como um pele-vermelha – "um nobre selvagem com um disfarce protetor, exatamente como faz o Huron que, para ser deixado em paz, finge ser um negociante do ramo petrolífero".

Ultrapassando qualquer medida da sensação

A beleza se encontrava na defensiva desde pelo menos o século XVIII, quando o conceito do sublime entrou pela primeira vez na consciência do Iluminismo por meio da tradução feita por Boileau de um texto sobre o assunto escrito por um retórico um tanto obscuro, tradicionalmente conhecido como Longino. E também por meio de *A Philosophical Enquiry into the Origin of the Sublime and the Beautiful* (Uma investigação filosófica acerca da origem do sublime e do belo), do estadista irlandês Edmund Burke. A beleza tinha se tornado, no Iluminismo, inextricavelmente associada ao gosto, e o gosto refinado constituía a marca decisiva de uma formação estética. Falar em educação estética implica dizer que há regras que podem ser aprendidas, como na educação moral, mas seria de esperar que, em ambas, com o tempo, o aluno ficasse por conta própria e soubesse dizer se algo é belo ou correto, respectivamente, por meio da aquisição de bom gosto em cada campo. Era inteiramente correto da parte de Newman associar a ideia de beleza com a de perfeição. A marca do sublime, por contraste, era o êxtase, ou *enthusiasmos*. Esses termos, ou melhor, seus equivalentes, continuavam a desempenhar um papel no vocabulário da apreciação estética. Falamos de nós mesmos como tendo sido “arrebataados”, ou como tendo ficado “arrasados”, “desconcertados” ou “abalados” por uma obra de arte, e isso vai muito além de nos considerarmos satisfeitos o bastante para julgar a obra perfeita. A leitura de Longino fez o público cultivado do século XVIII conjecturar por que sua arte nunca o tinha elevado para além de si mesmo, que é o significado de “êxtase”, e assim a ideia do sublime colidia com a esfera das coisas de bom gosto como uma força disruptiva, quase do mesmo modo que a invasão de Tebas pelo deus Dioniso na inquietante peça de Eurípides *As bacantes*. A graça e a beleza, de súbito, pareciam irrisórias e insuficientes. Um comentador recente comparou o impacto de *Sobre o sublime* com o dos escritos de Freud em nossos dias. Ao propor o sexo como o principal impulso na conduta humana, Freud deixou todo o mundo inquieto e emocionalmente inseguro, achando que, em termos da

promessa de orgasmo, faltava algo em nossas pequenas vidas civilizadas. Basta pensar no personagem de Thomas Mann em *Morte em Veneza*. A beleza era uma fonte de prazer – mas a sublimidade, na arte e especialmente na natureza, produzia o que Burke considerava “a mais forte emoção que a mente é capaz de sentir”.

Mas qual era exatamente esse sentimento? Numa resenha dedicada a alguns quadros do pintor romântico alemão Caspar David Friedrich, nos quais um ou mais personagens são mostrados de costas, contemplando a Lua, o crítico de arte do *New Yorker*, Peter Schjeldahl, manifestou reservas a respeito da utilidade crítica do termo. O sublime, escreve, é “uma noção filosófica irremediavelmente confusa que teve mais de dois séculos para começar a significar algo coerente e até agora não conseguiu”. E continua, demonstrando uma sublime falta de noção histórica: “Como um adjetivo no uso comum, a palavra é empregada corretamente não por Immanuel Kant, mas por Frank Loesser: ‘O compartimento tem ar-condicionado, e a disposição de espírito é sublime’”. Algo que movimentou toda uma cultura tão amplamente autorreferente quanto a do Iluminismo não poderia ter um significado tão inócuo e sentimental. Eis aqui um bom exemplo de como o termo era realmente empregado no uso comum do século XVIII. Abigail Adams, em 1775, descreve numa carta a seu marido o ruído de canhões que ela observou do topo do monte Penn, em Boston. “O som penso que é um dos mais grandiosos na natureza e pertence à verdadeira espécie do sublime. É agora um incessante rugido. Contudo, oh, as ideias fatais que estão associadas ao som. Quantos dos nossos queridos compatriotas precisam cair?” O sublime de fato estava associado com o medo no escrito de Burke e, até certo ponto, em Kant, mas em geral Kant o considerava em referência a sentimentos como deslumbramento e reverência – palavras que ele emprega na Conclusão de sua *Crítica da razão prática*, numa de suas passagens mais famosas:

Duas coisas inundam a mente com crescente deslumbramento e reverência [*Bewunderung und Ehrfurcht*] todas as vezes que ela se

volta para essas coisas e quanto maior for a intensidade de sua atenção: o céu estrelado sobre mim e a lei moral em meu interior.

Assim, seria sublime uma peça artística que evocasse num sujeito essa complexa mistura de admiração e reverência. A palavra alemã é composta por dois morfemas, que conotam deferência e medo, embora este último tenha pouca implicação no equivalente em inglês*. Mais do que uma sensibilidade para a beleza, a receptividade para o sublime, Kant percebe, é um produto da cultura. Contudo, ela “tem suas raízes na natureza humana”, é parte do que somos. Longino também diz algo parecido:

Nós somos (os deuses sabem) de algum modo impulsionados pela natureza para nos maravilhar não diante de pequenos córregos, mesmo que eles sejam claros e úteis, mas diante do Nilo e do Danúbio e do Reno, e ainda mais diante do oceano; tampouco, é claro, ficamos mais surpreendidos por aquela pequena chama com a qual brincamos... do que pelo lampejo dos corpos celestes, embora eles com frequência já tenham se obscurecido, nem a [isto é, a pequena chama] consideramos em geral mais digna de admiração do que as crateras do Etna, cujas erupções lançam pedras para o alto e erguem morros inteiros a partir do abismo, e às vezes criam rios...

Kant cita tais exemplos em sua discussão do sublime:

Rochedos pendendo audazes e, por assim dizer, ameaçadores; nuvens carregadas acumulando-se no céu, deslocando-se com relâmpagos e trovoadas, vulcões em toda a sua violência destruidora, furacões com seu rastro de devastação; o oceano ilimitado e revoltoso; uma alta queda-d'água de um rio poderoso, e coisas assim.

Minha “informante nativa” do século XVIII, Abigail Adams novamente, usou um vocabulário kantiano preciso quando embarcou em sua primeira viagem oceânica para juntar-se ao marido na Europa. Finalmente conseguindo subir ao convés, após sofrer

* Danto se refere ao termo alemão “Ehrfurcht”, composto por “ehre” (honra, reverência) e “Furcht” (medo), cuja tradução para o inglês é “awe”. (N. do T.)

com enjoos, ela anotou em seu diário que “contemplava o vasto e ilimitado oceano diante de nós com assombro e admiração”.

O que é fascinante em Kant é que somos, da mesma maneira, “impulsionados pela natureza” a ter uma atitude comparável em relação à moralidade, que ele caracteriza explicitamente em termos do poder ou da força “que ela exercita em nós”, sejam quais forem nossos interesses pessoais. Abigail Adams, para quem o dever quase sempre ultrapassava o interesse ou a inclinação pessoal, teria aceitado isso totalmente. Mas onde encontraríamos um poder comparável na arte? Aqui, a experiência de Kant estava severamente limitada por aquilo de que Newman fala como “o imaginário renascentista de indivíduos e objetos”. A arte que Kant conheceu era inteiramente representacional, e, embora coisas sublimes possam ser representadas, elas não podem ser representadas como sublimes. Trata-se de uma grande diferença entre o belo e o sublime: o belo *pode* ser representado como belo. “O sublime da arte é sempre limitado pelas condições de concórdância com a natureza”, ele escreve, o que reafirma a teoria mimética da arte que Kant tomava como algo determinado. A teoria mimética se baseia numa congruência de delimitações que constitui a condição para o desenho. Kant especifica que “o belo na natureza está associado com a forma do objeto, que consiste em ter limites definidos”. O sublime, em contraste, “é encontrado no objeto sem forma [aquilo a que Adams se refere como ‘ilimitado’], na medida em que nele, ou na sua ocorrência, a ausência de limites esteja representada, e, contudo, a sua totalidade também se encontra presente para o pensamento”.

Considerem-se as pinturas da artista Vija Celmins, que faz quadros do céu estrelado ou do oceano. Trata-se de paradigmas do sublime, pois sabemos que o que representam são “totalidades ilimitadas”. Contudo, não seria fácil pensar nos quadros dela como sendo sublimes, principalmente porque eles não despertam em nós nenhum sentimento especial de admiração na escala que a sublimidade parece requerer. E isso se deve, em parte, à escala dos próprios quadros, que uma pessoa pode segurar com uma das mãos, como faz um negociante de quadros. Um tanto mais próximos devem estar as paisagens marinhas e ter-

restres exibidas recentemente na Academia da Pennsylvania como exemplos do “Sublime Americano” – as pinturas cujos criadores se filiavam à teoria de que Deus não só se expressa na natureza, como também faz isso com particular veemência naqueles aspectos da natureza que possuem certa grandiosidade. Refiro-me à assim chamada Escola de Hudson River, que floresceu em meados do século XIX e cujas arquetípicas pinturas de grande escala apresentavam a própria natureza em sua grandeza – os Andes, as Cataratas do Niágara ou o Grand Canyon. Tais pinturas ilustram perfeitamente as descrições feitas por Longino do sublime natural, embora eu não tenha certeza de que na época dele houvesse pinturas que pudessem fazer isso. Resta pouca dúvida de que os artistas da Hudson River se voltaram para as grandes escalas a fim de estimular a reverência e o deslumbramento que as cenas retratadas despertavam.

Kant, que, evidentemente, nunca visitou Roma, comentava:

O espanto ou, como tal, a perplexidade que dizem tomar conta do espectador em sua primeira entrada na Catedral de São Pedro, em Roma. Pois há aqui um sentimento da inadequação de sua imaginação para apresentar as ideias de um conjunto, de modo que a imaginação atinge seu máximo e, esforçando-se para ultrapassá-lo, cai de novo em si, com o que se produz, entretanto, um tipo de satisfação emocional.

Muitas vezes me surpreendi com o fato de que o programa decorativo original para a Capela Sistina tinha a abóbada pintada como o céu estrelado sobre nós – o que teria revelado, numa antecipação com respeito a Kant, aquilo que se mostra na própria capela como “a lei moral em nosso interior”, referência interna e externa constituindo uma corporificação arquitetural para as duas sublimidades. Júlio II queria algo mais “moderno” quando encarregou Michelangelo de decorar a abóbada – e o próprio teto da Capela Sistina, creio, é um bom exemplo de pelo menos uma parte da maneira como o sublime funciona na arte. Trata-se de um bom exemplo caso consideremos que o sublime pertence, se pudermos tomar emprestada a expressão de Wittgenstein, ao “mundo tal como o encontramos”, sem nenhum conhecimento

prévio ou especial. Deixem-me explicar retornando ao céu estrelado por um momento.

Nenhuma das duas grandes coisas que despertam admiração mencionadas por Kant na Conclusão da *Segunda Crítica* encontra-se “envolvida pela obscuridade para além do meu próprio horizonte”. Pelo contrário, segundo Kant, “vejo-as diante de mim e as associo imediatamente com a minha própria existência”. Ressalto o fato do imediatismo na associação com o céu estrelado porque Kant quer dizer que, se vamos falar dele como sendo sublime, “precisamos considerá-lo justamente da maneira como o vemos, como uma abóbada distante, abarcando tudo”. *Justamente da maneira como o vemos* significa que o veríamos como sublime independentemente da relação que estabelecemos com a história da ciência astronômica. Essa é em parte a razão pela qual isso pertence à estética. Quanto à sua sublimidade, estamos em pé de igualdade com aqueles a quem Kant se referiria como selvagens. Assim, precisamos ver o céu estrelado da mesma maneira que qualquer um, em qualquer lugar, o veria, fossem quais fossem suas condições culturais. Kant, é claro, tinha escrito sobre a hipótese nebular, e parece mesmo ter considerado uma tese sobre a vida em outros planetas. Portanto, ele escreve que, se consideramos o céu estrelado como sublime, “não podemos pôr na base de nossos juízos conceitos de mundos habitados por seres racionais e olhar para os pontos brilhantes que vemos preenchendo o espaço acima de nós como os sóis deles, movendo-se em círculos, determinadamente fixos em referência a eles”. Mas a sublimidade nada tem a ver com o pensamento científico.

Para concluir o argumento, é isto o que ele diz sobre o oceano:

Se devemos chamar de sublime a visão do oceano, não podemos *pensar* nele como fazemos ordinariamente, como algo que implica todo tipo de conhecimento (que não está contido na intuição imediata). Por exemplo, algumas vezes pensamos no oceano como um vasto reino de criaturas aquáticas, ou como a grande fonte daqueles vapores que enchem o ar com nuvens para o benefício da terra... Para chamar o oceano de sublime precisamos considerá-lo como os poetas fazem, meramente pelo que se apresenta aos olhos.

Seja o que for que Kant quis dizer com “quanto mais e mais firmemente refletimos sobre *Der bestirnte Himmel*” (o céu estrelado), ele não pode ter querido dizer: “Quanto mais conhecimento astronômico adquirirmos.” O deslumbramento continua sendo aquele do poeta e não o do cientista. Quando muito, o cientista destrói a sublimidade, como fez Newton, para o desespero de Kant, quando elucidou o arco-íris. “A ciência assassina para dissecar”, como definiu Wordsworth. Quanto mais sabemos, podemos dizer, menos sentimos. A marca de estar na presença da sublimidade é, de acordo com Stendhal, o desmaio. Se me lembro bem, mulheres desmaiaram na exposição de Gauguin de 1888, em Paris. Pode-se ter uma noção de qual deve ter sido o significado de sublime no século XVIII quando se lê o que Gauguin escreveu sobre os pintores acadêmicos do seu tempo, que viviam de acordo com as regras: “Como se encontram seguros em terra firme, aqueles pintores acadêmicos, com seu *trompe l’oeil* da natureza. Apenas nós estamos navegando livremente em nosso navio fantasma, com todas as nossas fantásticas imperfeições.”

É justamente assim que nos sentimos quando visitamos pela primeira vez a Capela para ver a grande obra. Quem entende o que está acontecendo lá no alto? Ou, o que é mais importante, pode-se dizer, que se precisa entender, na medida em que o que interessa é a *sublimidade* da experiência? O restaurador do teto se orgulhava por ter se aproximado ao máximo de “Michelangelo como artista e como homem”, avançando pincelada a pincelada através da vasta extensão. Mas isso é como o pássaro noturno voando sob o céu estrelado. Isso não dá nenhuma noção da sublimidade circundante. Tampouco a obtemos por meio de uma análise do teto, imagem por imagem, da Criação à Embriaguez de Noé. Não é preciso conhecer esse desdobramento, por mais fantástico que ele seja, para sentir a sublimidade da pintura. Esse sentimento está consideravelmente em contradição com aquele tipo de conhecimento de história da arte que se encontra no mesmo nível da teoria dos mundos infinitos mencionada na *Crítica do juízo*. Então, considero que seja isso o que Kant tem em mente com relação a “co-

nectando imediatamente com minha própria existência". E isso, por sua vez, se refere ao seu argumento de que a sublimidade tem a ver com a natureza humana e não apenas com a cultura. A sublimidade das coisas nada tem a ver com um conhecimento especial. É bem interessante que isso seja análogo a algo que Kant diz sobre a experiência do belo nada ter a ver com conceituar aquilo que experimentamos como belo. Achamos algo belo antes de saber qualquer coisa sobre ele, como aconteceu no meu caso quando vi pela primeira vez uma das *Elegias espanholas*, de Motherwell.

Em todo caso, Kant não teria conhecido nenhum exemplo de sublimidade em Königsberg, nem poderia tê-lo feito, dado o modelo renascentista com o qual trabalhava, embora isso exija uma distinção. Há um sentido no qual ele deve ter sido capaz de imaginar algo que ao menos pleiteasse a condição de sublime, e um sentido no qual não poderia. Ele não poderia ter imaginado o tipo de pinturas que Newman e Motherwell fizeram como arte. Sua posição na história da arte limitava severamente sua imaginação. Entretanto, deve ter sido capaz de pensar em maravilhas artísticas, uma vez que a ideia de maravilhas certamente fazia parte de sua cultura. Vou discutir isso brevemente.

Conta-se que Michelangelo foi surpreendido por uma visão extraordinária no decorrer dos vários meses penosos que passou nas pedreiras de mármore de Carrara, aonde ele fora, em 1503, a fim de selecionar pedras para o túmulo do papa Júlio II. Um dia, como nos conta seu biógrafo Condivi,

ele viu um penhasco que se projetava para o mar, o que o fez desejar esculpir um colosso que seria um ponto de referência para navegantes desde muito longe, incitado a isso principalmente pela forma propícia da rocha, a partir da qual ele poderia ser convenientemente esculpido, e pela emulação dos antigos... e com certeza ele o teria feito se tivesse tido tempo suficiente.

A inspiração de Michelangelo era presumivelmente o Colosso de Rodas, uma das sete maravilhas do mundo antigo – uma imensa escultura, com altura estimada em mais de 30 metros, que, segundo a lenda, erguia-se sobre a entrada de um porto

movimentado, com as pernas abertas e cada pé apoiado de um lado da entrada. Era uma maravilha mesmo quando vista deitada no chão. “Poucas pessoas conseguem envolver com seus braços o polegar”, de acordo com Plínio.

Há uma tendência a pensar na graça e no equilíbrio, na beleza e no *disegno* como sendo as virtudes estéticas supremas da arte renascentista e até mesmo como marcas do bom gosto nas belas-artes, inclusive nos tempos modernos. Mas a ideia do colosso parece pertencer a uma estética inteiramente outra, na qual a admiração e o assombro desempenham papel decisivo. Essa estética certamente ganhava forma nas próprias sete maravilhas, e ela influenciou as grandes figuras artísticas do século XVI, Leonardo e Michelangelo em especial, que irradiavam, como alguns personagens da mitologia antiga, a aura de feiticeiros. O colosso de algum modo constitui um emblema da imaginação visionária de Michelangelo, incorporada em muitas de suas obras características – o gigantesco *Davi*, a imensa sequência de imagens decorativas que ele realizou sozinho, ao longo de quinze anos, em todo o teto da Capela Sistina, a fantástica visão do túmulo de Júlio, talvez o maior encargo escultórico dos tempos modernos, que deveria ter incorporado mais de quarenta figuras de grandes proporções. O monumento equestre a Francesco Sforza, projetado por Leonardo, foi descrito por um contemporâneo como “a obra mais gigantesca, estupenda e gloriosa já feita pelas mãos do homem”. Leonardo trabalhou nela ao longo de quinze anos, e ela se erguia à altura de doze *braccia*.

Selecionei esses colossos como paradigmas em parte devido à imensidão de suas proporções, mas o fiz principalmente porque, como as sete maravilhas – se o túmulo de Júlio tivesse sido construído, ele seria uma oitava –, a intenção era que eles despertassem sentimentos de admiração e reverência, e suas proporções contribuíam para isso. Algo é um colosso, por exemplo, apenas porque ultrapassa as limitações daqueles que o experimentam. Talvez seja com a intenção de tornar visível a diferença entre eles e seus súditos que os soberanos se fizeram representar em formas colossais, como num retrato de Constantino, o

Grande, sentado, que tinha quase dez metros de altura, cujos restos ainda nos impressionam quando os vemos em Roma.

Todavia, a ideia da sublimidade precisa conter algo além do tamanho avantajado: "Atribuo pouca importância ao tamanho físico", escreveu certa vez o lógico Frank Ramsey. "Não tenho nenhum mérito por pesar quase cento e oito quilos." Assim, é fácil entender por que Kant, ou Burke, sentiam que era preciso acrescentar a sensação de terror como uma condição adicional. Contudo, os paradigmas literários de Longino eram a *Ilíada* e o grande poema de Safo, e nenhum dos dois é aterradorizante. O que eles podem fazer é nos lembrar de nossas limitações, caso tenhamos ambições artísticas, e acredito que o sentimento de admiração esteja associado dessa maneira com limitações. "E ainda assim eles pasmavam, e sua admiração crescia, por saber que uma pequena cabeça podia carregar tudo o que sabiam", escreveu Edward Arlington Robinson sobre um prodígio de província. Kant traz à tona tais considerações em uma de suas formulações: "O sublime é isto, a mera habilidade de pensar, a qual demonstra uma faculdade da mente que ultrapassa qualquer medida da sensação." Penso que a beleza de Helena de Troia era sublime nesse sentido. Há uma passagem muito tocante no Livro III, na qual Helena deixa o que está tecendo para mais tarde e caminha em direção aos portões de Troia a fim de observar os guerreiros, que tinham feito uma pequena pausa antes que Menelau, seu marido, e Alexandre, seu amante, lutassem por ela. Os anciãos de Troia se encontravam naquele momento sentados, reunidos em conselho, "e eles, quando viram Helena, que, junto à torre, se aproximava, murmurando uns para os outros, expressaram suas palavras aladas: 'Certo, ninguém se indigne se os troianos e os aqueus de grevas firmes sofreram por tanto tempo e tão arduamente por uma mulher como esta. Terrível é a semelhança de seu rosto com o de uma deusa imortal'".

Podemos imaginar uma mulher tão bela quanto Helena de Troia, mas não a sua beleza. Essa é uma das diferenças profundas entre palavras e imagens. De um modo relacionado, podemos ter imagens do Colosso de Rodes, entretanto imagem

alguma pode nos mostrar o seu tamanho. Por elas podemos conhecer, na melhor das hipóteses, sua escala mostrando vários humanos diminutos em sua base, como fazia Piranesi quando queria deixar evidente a magnificência dos monumentos de Roma. Mas isso nos traz de volta para os limites da arte, tal como Kant a entendia. Uma vez que a sublimidade está internamente relacionada com o tamanho, na verdade, com a vastidão, ela não pode ser representada. Esse é um dos problemas com Newman. A reprodução em catálogo de suas pinturas características não é capaz de mostrar seu tamanho, portanto também não mostra sua sublimidade. Você precisa estar diante delas e, na verdade, bastante próximo, para experimentar a sublimidade. Todavia, também nesse caso, o terror não faz parte da experiência. Minha impressão, se é que ela vale alguma coisa, é a de que a espécie de terror indireto que Kant e, especialmente, Burke tinham em mente de fato desempenha um papel na recreação humana – em histórias de fantasmas, filmes de terror, trens-fantasmas em parques de diversão e outras coisas assim. Pode haver casos em que a experiência do sublime tenha o terror como uma das sensações, contudo não como parte integrante do conceito, assim como a admiração faz parte dele. Afinal, nem o céu estrelado sobre nós nem a lei moral em nosso interior são indutores de terror quando os contemplamos. Fazendo aqui um parêntese: o medo continua a desempenhar um papel na teoria pós-moderna do sublime desenvolvida por Lyotard, que fala do sentimento em questão como “uma mistura de medo e exaltação”. Não se pode saber – eu pelo menos não posso –, mas apenas fazer conjecturas sobre quantas vezes Lyotard pode ter experimentado esse sentimento diante de obras de arte. Se a sensação for como um êxtase, não é algo que possa nos dominar diversas vezes numa única visita a uma galeria de arte. Minha impressão é a de que Lyotard foi dominado pela literatura sobre o assunto mais do que pelas experiências estéticas reais que teve na rua do Seine, em Paris.

É difícil não se perguntar, por outro lado, se Kant teria escrito a conclusão lírica e romântica para a *Crítica da razão prática*, de 1788, na qual ele recorreu a um vocabulário estético e a um

conjunto de relações para as quais não há realmente lugar no sistema crítico tal como ele o tinha desenvolvido até então, se não fosse pelo conceito de sublime. O céu estrelado e a lei moral interna podem, com efeito, ser atribuídos aos domínios abarcados respectivamente pelas duas primeiras críticas de Kant – o reino da natureza, pode-se dizer, e o reino da liberdade. E esses reinos, por sua vez, referem-se aos dois grandes poderes da mente humana: o de representar o mundo como um sistema racional, governado por leis universais; e o de prescrever as leis que definem universalmente a conduta moral. O retrato filosófico desenhado pelas duas primeiras críticas é o de um ser ao mesmo tempo cognitivo e legislativo. Entretanto, não se trata de um retrato inteiramente adequado, caso a passagem da Conclusão represente parte de nossa realidade como humanos. Admiração e reverência são sentimentos que não parecem pertencer ao personagem um tanto austero, até mesmo severo, que as duas primeiras críticas nos fazem crer que sejamos. Assim, aprendemos algo fundamental acerca de nós mesmos ao contemplar nosso retrato, algo que o próprio retrato não mostra. Aprendemos que não somos “inteligências puras”, mas criaturas de sentimentos, e não simplesmente de sentimentos, mas de sentimentos poderosos, como assombro e reverência. Não é de admirar, como dizemos, que a terceira crítica precisasse ser escrita para nos conectar com os outros dois aspectos de nosso ser. E, já que a capacidade de sentir admiração nos é revelada nessa passagem surpreendente, o sublime – que é o conteúdo da admiração – dificilmente pode ser um pensamento tardio da *Crítica do juízo*. E o mundo como uma presença estética é inseparável daquilo que somos.

A redescoberta do homem

Retornemos a Newman. Há uma passagem notável em Kant que tem relação com a estética do Expressionismo Abstrato:

Talvez a passagem mais sublime da Lei Judaica seja o mandamento ‘Não farás para ti imagem esculpida, nem representação al-

guma de qualquer coisa que há no céu ou na terra, ou debaixo da terra etc.' Apenas esse mandamento pode explicar o entusiasmo que o povo judeu, em sua era civilizada, sentia por sua religião quando se comparava a outros povos, ou pode explicar o orgulho que o Islã inspira.

Isso efetivamente proibia judeus e muçulmanos de ser artistas, embora, é claro, como todos os mandamentos, esse fosse e continue a ser violado em ambas as religiões. Porém, até o Modernismo, não havia nenhum modo de ser um pintor sem produzir imagens. Era possível no máximo se dedicar à decoração, que constitui a única alternativa à produção de imagens reconhecida por Kant. Pinturas que não são imagens seriam uma contradição de termos. Isso, na verdade, excluía a possibilidade de fazer pinturas que fossem *sublimes*. Todavia, o Modernismo abriu a possibilidade da pintura não icônica, e isso de alguma maneira trouxe consigo a possibilidade da sublimidade como uma estética alcançável. Como Newman disse, "o sublime é agora".

Newman considerava sua obra de ruptura, *Onement I*, uma pintura e não uma imagem. O texto do catálogo para uma importante exposição da obra de Newman diz que *Onement I* "representa nada mais do que ela mesma", que ela é sobre ela mesma como uma pintura. Não posso acreditar nisso. Não posso acreditar que aquilo que Newman considerava em termos significativos o suficiente para merecer o título seja meramente uma pintura sobre pintura. É sobre algo que pode ser dito, mas não mostrado, pelo menos não de maneira pictórica. Em geral, o sufixo "-ment" está ligado a um verbo, como "atone" [expiar], "endow" [doar] ou "command" [mandar]*, caso em que designa uma condição ou um estado, o de expiar, por exemplo, ou um produto. Desse modo, o que significa "Onement"? Acredito que significa a condição de ser um, como na formulação "Deus é um". Expressão que se refere, pode-se dizer, à unicidade de Deus. E isso pode nos ajudar a entender melhor a diferença entre uma imagem e uma pintura. Consideremos no-

* Com o sufixo: *atonement* = expiação, *endowment* = doação, *commandment* = mandamento.

vamente o teto da Capela Sistina, onde Michelangelo produz diversas imagens de Deus. Por mais grandiosas que sejam, elas são restritas pela limitação inerente às imagens, que só podem mostrar o que é visível, e com isso devem ser tomadas decisões em relação à aparência de Deus. Como alguém *retrataria* o fato de que Deus é um? Já que *Onement I* não é uma imagem, ela não herda as limitações inerentes à representação por imagens. A pintura abstrata não é destituída de conteúdo. Em vez disso, ela permite a apresentação de conteúdo sem limites pictóricos. É por isso que, desde o início, a abstração foi considerada por seus inventores como estando investida de uma realidade espiritual. É como se Newman tivesse se deparado com um modo de ser um pintor sem violar o Segundo Mandamento, que proíbe apenas imagens. Lyotard, aliás, em sua análise do sublime, tenta construir a inapresentabilidade de seu conteúdo, mas penso que o que ele quis dizer foi que o sublime era *não figurável*. Audaciosamente pós-moderna, como Lyotard considerava sua estética, curiosamente ela estava limitada à pintura.

O próprio Newman deu a uma de suas pinturas o título *Vir Heroicus Sublimis*, que significa, como ele explicou a David Sylvester, “que o homem pode ser ou é sublime em sua relação com a sensação de estar consciente”. E sua ideia, até onde a entendo, é que ele usou a escala para despertar a sensação de estar consciente de suas pinturas. Elas implicam, pode-se dizer, a escala do observador:

Uma coisa com a qual estou comprometido em relação à pintura é que ela deveria dar a um homem a sensação de lugar: que ele saiba estar ali, de modo a estar consciente de si mesmo. Nesse sentido ele se relaciona comigo quando fiz a pintura porque nesse sentido eu estava ali... Diante das minhas pinturas você tem a sensação da sua própria escala. O observador diante de minha pintura sabe que ele está ali. Para mim, a sensação de lugar não apenas possui um mistério, mas possui o sentido de um fato metafísico.

É esse “mistério”, esse “fato metafísico”, que a escala e a admiração evocam quando falamos do sublime. Estudiosos falam da descoberta renascentista do homem. Penso que, de ma-

neira similar, podemos falar da redescoberta do homem no Expressionismo Abstrato. Mas é importante reconhecermos que, apesar de nossa existência estar envolvida por tais pinturas, não nos sentimos diminuídos, como acontece no caso do céu estrelado acima de nós. A intenção por trás da escala da pintura é induzir certa autoconsciência, e é isso que traz consigo o *status* de sublimidade. Ela envolve o corpo do observador, sem nos fazer sentir pequenos porque a pintura é grande. O que Newman aspirava incitar por meio de tais pinturas, como *Vir Heroicus Sublimis*, é admiração e reverência a nós mesmos aqui, neste lugar. Não posso deixar de pensar que o conceito de que Newman precisava era aquela noção central de Heidegger, a saber, a noção de *Dasein*, de ser aí e consciente de estar aí.

Contudo, há outra maneira de pensar sobre isso que considero magnificamente expressa numa resposta dada pelo grande romancista russo Vladimir Nabokov a um entrevistador que lhe perguntou se alguma coisa na vida o surpreendia. Nabokov replicou:

O prodígio da consciência – essa janela repentina abrindo-se para uma paisagem iluminada pelo sol em meio à noite do não ser.

Acho essa passagem sublime, e é um motivo de pesar para mim que até tempos bem recentes nenhum filósofo tenha falado da consciência com esse tipo de admiração e reverência. Certamente Kant não o fez. Ele considera o céu estrelado e a lei moral interna motivos de admiração e reverência, sem notar que empalidecem em comparação com o fato de ele estar consciente deles, de o universo, interno e externo, estar aberto para algo que é, em si mesmo, irrepresentável e talvez até ininteligível, dados os limites internos do entendimento humano. Não é de admirar que os filósofos tenham pressuposto isso, que nunca se tornou um objeto a ser considerado quando se esboça o inventário das maravilhas.

Entretanto, noto que Nabokov não pode deixar de falar de algo belo como sendo o objeto da consciência – uma paisagem ensolarada vista por meio do enquadramento de uma janela. Se

a consciência revelasse apenas repulsividade, sem alívio, poderíamos nos perguntar qual a razão de termos tal dom. Mas isso nos leva de volta àqueles dois mundos de G. E. Moore que consideramos anteriormente em nosso estudo. O mundo de pura repulsividade não seria algo de que desejaríamos ter consciência por muito tempo, nem desejaríamos levar uma vida dessas, que perderia seu sentido sem a luz do sol. Se aponto para uma pintura de uma paisagem ensolarada e a declaro sublime, alguém pode me corrigir dizendo que estou confundindo o belo com o sublime. Então eu citaria Nabokov e responderia que o belo é o sublime “em meio à noite do não ser”. Kant traz à tona essas considerações na formulação que destacamos antes: “O sublime é isto, a mera habilidade de pensar, a qual demonstra uma faculdade da mente que ultrapassa qualquer medida da sensação.” Posso até acrescentar, caso me sinta tentado: é sublime porque está na mente de quem contempla. A beleza é uma opção para a arte e não necessariamente uma condição. Mas ela não é apenas uma opção para a vida. Trata-se de uma condição necessária para a vida como a queremos. É por isso que a beleza, diferentemente das outras qualidades estéticas, incluindo o sublime, é um valor.

